

I MAESTRI DELL' ARCHITETTURA

ANDREA PALLADIO

Marie Beale

SOCIETÀ ITALIANA DI EDIZIONI ARTISTICHE

C. CRUDO & C. - TORINO

I MAESTRI

DELL' ARCHITETTURA



ANDREA PALLADIO

con testo di CORNELIO GURLITT

EDIZIONE ITALIANA
PER CURA DI
GAETANO VINACCIA

C. CRUDO & C.
SOCIETÀ ITALIANA DI EDIZIONI ARTISTICHE
Via S. Francesco d [illegible] ola, 11
TORI[illegible]


ANDREAS PALLADIVS VICENTINVS.

INDICE DELLE TAVOLE

* Le costruzioni segnate con un asterisco * sono riportate nell' opera originale del Palladio „I quattro libri di architettura" — Venezia — 1570 — e perciò indubbiamente sono da attribuirsi alla Palladio stesso.
Le costruzioni segnate con un D. sono andate distrutte, quelle segnate con un C. furono compiute dallo stesso Palladio (vedi A. Magrini Memorie intorno la vita e le opere di A. Palladio. Vicenza 1825), le rimanenti ebbero completamenti e rifacimenti posteriori.

PREFAZIONE ALL' EDIZIONE ITALIANA

Gli studiosi italiani d'architettura sanno per dolorosa esperienza come sia poco a portata di mano la non molto ricca bibliografia dei classici dell' architettura, consistente per la maggior parte in vecchie e rare edizioni racchiuse gelosamente in poche biblioteche.

Questa mancanza di edizioni recenti e pratiche, guida agli studiosi, mi fece nascere da tempo l'idea di una vasta pubblicazione nazionale degli IMMORTALI ANTICHI E MODERNI dell' architettura, quasi parallela a quella che Luzzatti-Martini curavano per gli IMMORTALI DELLA LETTERATURA.

Questa idea rivisse in Germania ed ebbe attuazione per opera di C. Gurlitt; e la Casa editrice „Der Zirkel" inizió la pubblicazione della BIBLIOTECA DEGLI ANTICHI MAESTRI DELLA ARCHITETTURA con il volume sul nostro Andrea Palladio.

Il presente volume è l'edizione italiana di tale pubblicazione tedesca.

Il Gurlitt volle iniziare la sua biblioteca degli antichi maestri dell' architettura col Palladio, il grande architetto italiano del Rinascimento, quasi come un omaggio del trattatista moderno al piu profondo ed intelligente trattatista dell' arte antica.

Lo scopo della pubblicazione del Gurlitt non è quello di dare uno studio critico della vita e delle opere del Palladio, nè la riproduzione dei suoi disegni comparandoli alle opere esistenti; egli si ripromette solo di dare nelle mani dell' architetto il materiale di studio necessario per cercare d'imparare a capire il Maestro dopo i secoli trascorsi.

Cosí in questo volume si vede il solo costruttore Palladio con i disegni delle opere da lui fatte od a lui attribuite, mentre scompare lo studioso delle antichità di Roma, il trattatista degli ordini, il commentatore del testo vitruviano.

Questo volume non è perció tutto quanto di più completo si possa desiderare sul Palladio, ma rappresenta pur tuttavia una buona guida per lo studio di questo nostro grande Maestro.

Auguriamoci che una edizione completa, profonda ed eminentemente italiana faccia rividere tutti i nostri Classici dell' architettura nella biblioteca dei nostri studiosi; e che le nostre meravigliose incisioni in rame già illustranti i nostri Autori, siano riprodotte coi migliori sistemi fotomeccanici moderni.

GAETANO VINACCIA

Roma Gennaio 1921

Si trova veramente di Palladio una letteratura vasta e preziosa, ma fra questa non esiste alcuna opera completa in ogni sua parte. Delle molte questioni, segnatamente quella riguardante la paternità di alcune costruzioni da attribuirsi a Lui od a qualcuno dei suoi imitatori non si é raggiunto ancora nell' indagine una conclusione convincente. In sostanza non siamo ancora usciti da quel grado di cognizioni presentateci dal Bertotti nel 18° secolo e Magrini nel 19° riguardo alle costruzioni delle ville.

Uno studio profondo dell' arte palladiana si sarebbe dovuto stabilire con una vasta pubblicazione dei suoi disegni originali, dei quali possiede una magnifica raccolta la Royal Institution of British Architects in Londra. Quí non si tratta nemmeno di una riproduzione dei rilievi degli antichi edifizi del Palladio o della sua teoria sugli ordini delle colonne, di quel lavoro che egli condensó nelle opere „L'Antichitá di Roma (Venezia 1554)" e I quattro libri dell' architettura (Venezia 1570). Né vengono dati quí rilievi grafici degli edifici del Palladio, né viene presentato un paragone della sua maniera creatrice in confronto dei suoi successori. Quí si tratta invece esclusivamente di ridare alla luce il materiale grafico sul quale nei tempi che lo seguirono si studiarono le sue costruzioni.

Le opere del Palladio consistono in incisioni in legno che mostrano l'abilitá del maestro e in un testo scritto ove sono svolte le regole delle proporzioni architettoniche. Tali opere, come materiale di studio nello loro esecuzione tecnica, non sono sufficienti. Bertotti mostró giá le considerevoli differenze tra queste incisioni in legno e la realtá esecutiva delle costruzioni, e di quí la necessitá di riprodurre le opere mediante rilievi precisi.

Perció non sarebbe bastata la riproduzione delle incisioni in legno e forse meglio si trovava in altre pubblicazioni.

Perció furono messe a confronto le migliori antiche riproduzioni delle facciate con quelle dei tempi seguenti e senz' altro si dovette riconoscere l'alto valore del disegnatore che succedeva all' intagliatore, e l'accuratezza delicata dell' incisione in rame. Confronto fra Palladio e i palladiani: il Maestro accanto alla sua scuola sorta dopo lui.

Tra le pubblicazioni, quella del Bertotti ha indubbiamente il maggior valore. Nacque il Bertotti in Vicenza nel 1726, colá lavoró attivamente da architetto e fu il continuatore della tradizione Palladiana dedicando tutta la sua vita oltre alle propria attivitá d'architetto all'esame dell' arte del Palladio.

Accanto alla sua opera stá quella di Giacomo Leoni, un veneziano che lavoró attivamento pure in Inghilterra, e che si serví nel suo lavoro di una stampa dell' opera del Palladio annotata dal famoso architetto inglese Inigo Jones che soggiornó in Vicenza nel 1612, in tempo cioé non lontano alla morte del Palladio.

Questo non impedisce che avvengano degli errori come per esempio nel palazzo Chiericati ove al posto delle mezze colonne di ordine ionico del piano superiore appaiono dei pilastri nella stampa del Leoni.

Non tutti gli edifici attribuiti in Venezia a Palladio, furono disegnati e guidati da lui. Conferma di ció, contro lo zelo della posterità, lo dà l'opera propria del Palladio e l'Idea dell' architettura (Venezia 1615) di Vincenzo Scamozzi. Per più ampie notizie si esaminarono le opera del I. Fletcher „Andrea Palladio His life and his works" (Londra 1902) e quella di Willi Heymann „Die Villenbauten des Andrea Palladio" (Berlino 1909) e tra le nuove pubblicazioni piene di valore quella di Giacomo Zanella „Vita di Andrea Palladio" (Milano 1880) e quella di Federico Burger „Die Villen des Andrea Palladio" (Lipsia 1909) e fra l'antica letteratura quelle di Ottavio Bertotti Scamozzi „Il forestiero istruito" (Vicenza 1761), di Paolo Gualdo „Vita di Andrea Palladio" (Padova 1749), di Antonio Magrini „Memorie intorno la vita di Andrea Palladio" (Padova 1845).

Giá Bertotti tentó di trattare criticamente gli apprezzamenti esistenti in alcuni edifici del Palladio basandosi sul suo sentimento stilistico ben formato e pel quale gli antichi libri non costituivano nessun appoggio. Ed una nuova e piú seria ricerca, basata su fondamenta scientifiche condurrebbe ad altri risultati; ma questo non é nel nostro programma.

Con ció il nostro libro é una imitazione di antiche riproduzioni degli edifizi del Palladio o che vengano attribute a lui; esso rimette nelle mani dell' architetto il materiale di studio necessario per cercare d'imparare a capire il maestro dopo i secoli trascorsi.

* *

*

Alcune parole sul valore del Palladio. Non si conosce bene l'anno della sua nascita che alcuni credono sia il 1518, altri il 1508. Di umili origini, lavoró dapprima come scalpellino. Di suo padre si conosce solo il nome di battesimo. Pare che il soprannome di Palladio da Pallade Atene gli venisse dato dal poeta Gian Giorgio Trissino, che istruí il giovanetto. In ogni caso la scuola del Trissino fu di grande influenza per lo sviluppo del giovane diligente architetto, poichè tanto nei poemi come nei drammi del Trissino parla lo spirito di imitazione dell' antico, come nella liberazione degli italiani dal dominio dei Goti apportatori in Italia da secoli di gusto cattivo e pesante riconosce doversi portare nuovamente in onore le forme della antichità, le leggi dominatrici di queste forme, la poetica aristotelica. Lo spirito nazionale e commosso del poeta cercava di manifestarsi nel riconoscere fra le diverse bellezze un intrinseco legame, una interna misura, condizione fondamentale. Questo puó averglielo meglio confermato Vitruvio e questo puó avergli fatto nascere il desiderio di aprire la carriera ad un giovane architetto pieno di talento, affinché conoscesse le leggi di Vitruvio e da quelle imparasse a produrre.

Nel 1540 Trissino condusse seco il suo protetto a Roma ove restó fino a quasi il 1541. Mel 1546 e nel 1549 vi si trovava nuovamente; questa ultima volta come guida al figlio del poeta Conte Trissino. A questa epoca risalgono anche i suoi viaggi in Provenza, nell' Italia meridionale e nell' Istria, come palesano i suoi studi. Il risultato di questi viaggi fu la comparsa dell' opera „L'antichitá di Roma" della prima vasta pubblicazione di costruzioni romane manifestante insufficientemente nella diligenza grandissima dei disegni originali del Palladio, la profonda cognizione dell' essenza architettonica classica fatta dal Maestro.

Dopo la morte di Trissino, avvenuta nel 1550, Palladio entro in buoni rapporti col Patriarca di Aquileia, Daniele Barbaro, il noto traduttore di Vitruvio, che egli

aiutó nella pubblicazione in lingua italiana della celebre antica opera avvenuta nel 1556. Solo allora lo studio di Vitruvio fu iniziato dagli architetti italiani con grande severità.

Il primo viaggio a Roma e lo spirito di scolasticitá estetica, il sentimento della necessità di assoggettarsi nel creare ad una legge, offre il fondamento dell' essenza di Palladio. Egli non è il primo che studió e misuró gli antichi edifici con Vitruvio fra le mani. Ma gli antichi maestri cercarono piú la forma, il motivo artistico, la formazione applicabile, come fecero specialmente gli italiani del settentrione, nelle di cui opere piene di vaghezza cosi spesso si osserva la vicinanza dell' antico tipo. La forma classica era per loro un ornamento delle opere architettoniche da inalzare: Palladio la volle far maestra della ossatura, ricercando la legge antica della formazione, e seguendo quella fece le sue costruzioni. Questo lo dimostra il primo grande edificio che inalzó, l'erezione di un doppio ordine di galleria per l'antico palazzo della Ragione, la Basilica. Se si osservano le sue ingegnose artistiche disposizioni si riconosce che non si va incontro alla maniera ricca di abbellimenti dell' Italia settentrionale ma alla prima costruzione secondo il Rinascimento romano, forse di Antonio di S. Gallo; grave, schivando con intenzione i pezzi ornamentali, per dare maggiore importanza allo scheletro della costruzione e segnatamente allo arco posto fra due ordini di colonne. Si devono mettere a confronto i palazzi del Sammichele in Verona e la Biblioteca del Sansovino in Venezia per riconoscere come in quella, cosí in Palladio le forme architettoniche padroneggiano il piano di fronte alla prevalenza dei vaghi ornamenti; gli ordini di colonne e le diposizioni degli archi debbono diventare l'essenza della costruzione e non essere piú il solo suo ornamento. Nel 1556 Palladio trovasi a Udine per lavorare attivamente alla costruzione del palazzo Antonini. Da allora cominciano le sue relazioni colla nobiltá di Venezia, per la quale principió a costruire una serie di ville, in cui manifestó la maniera sua propria. In queste costruzioni era piú libero, sciolto dall' ambiente, dalla ristrettezza degli spazi e da ragguardevoli circostanze secondarie; colá poteva creare quello che a lui ed ai suoi talentava, erano le nobili residenze rustiche, ove si poteva condurre la vita di un antico romano, una vita di signore nel mezzo del proprio paese. È notevole che apparentemente neppure uno dei nobili di Venezia si lasció fabbricare nella capitale un palazzo da Palladio; colá ove la vita picchiava dei buoni colpi, ove il commercio, la politica, la guerra per mare e per terra occupava gli animi, era meno adatta la vita ragguardevole, ricordo di un passato piú bello, che nei luoghi di tranquillità. In campagna il carattere gioviale si lasció meglio tradurre in realtà, come lo rappresenta Paolo Veronese nei suoi quadri. Nella stessa Venezia vennero affidati al Palladio lavori religiosi; la facciata di S. Francesco della Vigna, la casa conventuale di S. Maria della Carità, dopo la peste del 1576 la chiesa votiva al Redentore nella Giudecca compiuta nel 1592, S. Giorgio Maggiore ed alcuni altri progetti.

In quanto alla costruzione principale, il Redentore, per essere giusti, la si dovrebbe paragonare al Gesù di Roma del Vignola. Quí come là, la costruzione centrale si è sviluppata come nei piani di S. Pietro, è in unione con una navata circondata da ambedue le parti da tre cappelle.

Quello che in Palladio è rimarchevole è la formazione dello spazio, l'importanza del pilastro; egli separa la cupola dalla navata; ambedue sono per sé stessi ordini già formati; lo stesso il coro che giace dietro un semicerchio di colonne. Cosi Palladio fornisce delle vedute, delle successioni di spazi con diversi illuminazioni

cangianti tinte nelle figure interne con effetti pittoreschi. Nei posti del culto vi si vede dentro come in un teatro; i pilastri laterali si presentano come scenari per dare profonditá allo spazio, all' altare una venerazione, un' imperiosa disposizione. Più forte questo è in S. Giorgio: al clero vien data una chiesa speciale, lontana dallo spazio dedicato ai laici, separata da questo da una serie di colonne sostenenti l'organo.

Si noti bene il concetto pienamente ecclesiàstico: Bramante e Michelangelo vollero fornire una costruzione ideale; essi scorsero questo nella disposizione principale, pienamente simmetrica; essi pensavano cosí poco come Alberti al rito della chiesa cattolica ma solo alla costruzione a maggiore gloria di Dio. È merito dei Gesuiti l'avere riportato in onore il disegno della costruzione delle chiese, mentre riconciliavano la costruzione centrale con quella della navata Palladio lo stabilí. Non mise veramente tutta la sua abililità intellettuale per comprendere un edificio chiesa come un opera il cui primo dovere è quello di inalzare un luogo proprio al culto della comunitá religiosa in questione. Questo contraddiceva al suo ideale, al suo modo di pensare da cercarsi nell' antica forma di costruzione.

Palladio parla di ció fondamentalmente dicendo che la cosa migliore e piú bella nelle costruzioni dedicate a Dio è l'osservare la simmetria e le proporzioni, cioé i canoni fondamentali di Vitruvio. Ma egli comprende peró la bellezza del culto e lo serve colla sua alta maestria. Tre cose, prima d'ogni altra, sono per lui importanti: la bellezza del gruppo degli edifici per la prospettiva, la parte visibile annunziante il tempio di Dio fatta secondo le leggi dell' antico; e l'effetto pittoresco e vago dello spazio interno. Palladio richiede dagli esaminatori del senso artistico, che nou si osservi quello non formato, ch'egli per esempio non guardó attentamente la chiesa nella parte laterale.

Ed è istruttivo l'osservare come è forte questo diritto sulla mancanze di attenzione quando egli sia disposto a lasciare del tutto incomplete grandi parte della costruzione.

I palazzi che il Palladio fabbricó in Vicenza alla nobiltá di campagna appartengono ai suoi piú rinomati lavori per due motivi; cioé per le loro facciate riconosciute perfette dai contemporanei e dai posteri, e per l'ordine dei piani molto ventilati.

Nelle parti visibili delle chiese e dei palazzi si sviluppa nel modo piú chiaro la relazione di Palladio con l'antico. Dall' antichità egli ebbe l'insegnamento delle proporzioni come legge fondamentale e la considerazione prima della forma principale dell' arte antica, della costruzione delle colonne, delle trabeazioni e dei frontoni. La sua mèta è di ridurre i lavori di costruzione che gli venivano presentati nella lingua dell' antica Roma in riconoscimente della legge delle forme ivi dominanti. Ma si puó osservare una cosa, cioé che Palladio poté imparare a conoscere, dagli antichi edifici e per mezzo di Vitruvio, soltanto l'epoca posteriore di Roma. Come i plastici del 18° che finiva, e del 19° che principiava, presero per migliore l'arte antica anteriore, quella del Lacoonte, di Apollo del Belvedere, cosí Palladio si perdette in un tempo che imparava a impiegare gli ordini di colonne come un completo pezzo di ornamento. Le inutilità che derivarono dal paragone dell' antico, dalle leggi delle forme ripetute da Vitruvio ricavate da quello che si fabbricó in quei tempi e piú tardi nell' impero romano, condusse ad una condanna di Vitruvio che illuminó il tempo ellenico da conoscitore poco chiaro, da uomo che neppure una volta aveva avuto cognizione dell' essenza architettonica del suo tempo.

Lo scopo del Palladio é segnatamente quello di costruire, comporre delle masse architettoniche sulle basi classiche e sull'insegnamento obligatorio delle proporzioni. Ció viene innanzi tutto mostrato nei suoi progetti, nei quali egli par che giuochi con i colonnati, impiegandoli liberi, come mezzo di struttura delle masse; e li adopera per esprimere l'alto Patos del suo modo di pensare architettonico. E da quel modo di pensare, che viene la moderna opinione artistica, che non discende dalla grecia ma dalla Siria. Gli ellenisti sentono con ragione che l'arte del Palladio proviene dal tempo della decadenza che si è chiamato recentemente „barocco romano". Sono i fori degli imperatori, le terme, i teatri e gli ippodromi, dai quali egli prende le disposizioni dei suoi progetti e non dagli edifici dell' Acropoli di Atene, di cui difficilmente aveva copiose cognizioni.

La meta del Palladio era di dare ampio sviluppo all' arte dell' ultima antichità persino nei piccoli lavori: cosí le sue ville non hanno piú le torri e altri mezzi di difesa caratteristiche delle case signorili dell' antico tempo. La nobiltá si sentiva sicura in una legalitá rafforzata dalla potenza. Le case di campagna potevano servirle come luogo di societá festevoli. Esse dovevano mostrare al paese e ai loro ospiti la ragguardevolezza del possessore, esse avevano in contrapposto del castello medioevale, forti lavori rappresentativi. Dignitá, grandezza, formavano lo scopo che si proponeva l'architetto. Per sforzarsi di raggiungerle egli si presenta una vasta quantitá di locali e di masse. Egli cerca di portare le composizioni in maniéra semplice e facile a comprendersi, il che non vuol dire fornire del pittoresco nell' intenzione dell' architetto, fornire un quadro animato per mezzo di profondo cambio delle forme, delle divisioni prospettiche creando cosí un ricco giuoco di linee, di luce ed ombra. Cosí fanno le ville fiorentine che s'incastrano nel paesaggio, e che nel paesaggio sono riflesse. Gli edifici del Palladio sono perpetuamente cosí disegnati che dominano il paesaggio e il dintorno li ripete: v'é un cammino diritto dal Maestro vicentino ad Andrea Lenôtre, il grande costruttore di giardini della corte francese. Non è sentimento naturale che parla nelle ville del Palladio, non quel sentimento che ha il bisogno di espandersi nella natura circostante; invece esso esprime un senso aristocratico nelle disposizioni, il cui piano serva al concetto che la campagna circostante appartenga alla costruzione.

Perció la villa appare come una massa compiuta alla quale conducono i giardini e le fattorie. I dintorni servono di scala alla residenza signorile. La tranquillità e la grandiosità delle forme, la semplicità del motivo, la forte intonazione per mezzo delle scale scoperte, la disposizione delle colonne, i frontespizi, l'aumento di queste parti oltre il reale bisogno, sono mezzi che dimostrano la signorilità del possessore, che sí avvale di motivi cosí signorili.

Tra queste ville la piú rinomata è la Rotonda. Si dá torto al Palladio quando si giudicano i suoi edifizi secondo il desiderio che noí poniamo per l'abitabilitá di una villa, specialmente se la facciamo noi uomini del Nord. Eppure lo hanno sempre fatto anche i piú valenti conoscitori. Goethe che si produsse, considerando le opere del Palladio in relazione colla letteratura del tempo e che le ritenne le rivelazioni piú elevate della sapienza architettonica, dopo la decadenza dell' antico, chiama la Rotonda „abitata ma non abitabile", „un monumento lussurioso della fortuna" del suo costruttore, il quale proprio a causa di questa doveva sopportare di essere privato del piacere che poteva procurarsi di ottenere piú modestia e minima spesa.

Secondo gli studi del Burger, sembra che il mezzanino sia stato incastrato al piano, solo posteriormente, coll' intenzione di ricavarvi vani abitabili, poiché secondo

Goethe „lo spazio che si concede alle scale e ai vestiboli è molto piu grande di quello che si dà alla casa stessa" bastando appena gli spazi abitabili per i bisogni di una villeggiatura di una ragguardevole famiglia. Lo stesso Palladio voleva ottener ció col sotterraneo: sotto la sala di mezzo e le stanze attigue sono, come egli dice „le stanze per la comoditá ed uso della famiglia" mentre Bertotti del mezzanino superiore, malgrado alcune mancanze dice essere servibile per „uso famigliare". I vani del piano principale li chiama „appartamento nobile". Cosí i possidenti vanno su per scale oscure in vani brutti e insufficienti del primo piano, e colà sono i loro ospiti! Questo non indizia, come vorrebbero i zelantissimi amici del Rinascimento, alla nobiltá della vita di allora, ma solo a quella specie di gioia festiva che si riscontra nei quadri del Veronese: si adorna se stessi e i dintorni per la festa; ci si sente elevati, perché dalla vita limitata d'ogni giorno si sale in una posizione ragguardevole; caratteristica delle feste abituali dell' avvenire.

Veramente Palladio aveva raggiunto quel che corrispondeva alla fama e alla gioia artistica del suo tempo, secondo simmetria come una esigenza estetica. La costruzione è su due assi, ordinata simmetricamente; fatta per l'ammirazione piú che per il bisogno. I suoi palazzi sono lo stesso. Si osserva per esempio la pianta del pianterreno del palazzo Chierigati: un seguito di vani non abitabili: la loggia, un grandioso pianerottolo, una loggia-cortile e due scale doppie disposte simmetricamente. Nel piano superiore una sala per le feste, in quasi tutta la parte centrale. Tutto ció ben adatto all' uso odierno di pubblico museo. Questa maniera di disposizione di vani si trova quasi dappertutto in maggiore o minore quantità ed é proprio di un paese che non è affatto esente da crudi inverni.

La corte sostituisce la mancante libera campagna, è un pezzo sfarzoso la cui disposizione supera le facciate stesse di patos. Si confrontano questi cortili con quelli dei palazzi fiorentini del rinascimento anteriore o anche con quelli dei conventi di questo tempo!

Nel palazzo Strozzi, nel palazzo ducale di Urbino, una soppressione intenzionale delle misure pel raggiungimento di un effetto famigliare: nel palazzo Porto-Barbarano in Vicenza un'ascensione dell' architettura secondo il tipo delle antiche basiliche con un potente ordine di colonne in opposizione alla parte visibile dei due piani, unicamente richiesto dal bisogno estetico. — Alle parti visibili si applicarono gli ordini di colonne e di pilastri con maestria, con giuoco libero, essenzialmente ornamentale.

Le ossature dei fabbricati presentano al piano zoccoli e cornici, finestre e porte che conducono alla creazione di altre membrature. Se vengono scelti uno o due ordini, questa non è l'espressione di una necessità fondata nella stessa architettura, ma una conclusione presa arbitrarciamente. Palladio non offre nel piano la condizione oggettiva degli edifici antichi e medioevali in cui noi riconosciamo una delle sue piú grandi bellezze: la parte visibile non palesa la struttura ma piuttosto la inviluppa.

Quí la cornice principale corrisponde alla grondaia, là no. La forma artistica supera la forma dell' opera, la bellezza dell' insieme l'espressione della funzione. E piú importante pel maestro di costruire all' antico, che di formare il disegno della struttura della costruzione.

Cosí Palladio è un maestro della forma, tipico, riguardo alla libertà e alla grandiosità, colle quali eleva le masse e le compartisce, e alla finezza del giuoco di forme cogli ordini antichi. Egli lavora per uomini e chiese che vogliono mettere in

evidenza la loro potenza e la loro posizione sociale con grandiose costruzioni e perció soddisfano il desiderio dell' architetto di lavorare secondo la sua intenzione.

Non é per caso che torna in vigore il sentimento architettonico del Palladio nell' epoca fulgida della corte di Luigi XIV, e che rimane migliorato e rafforzato dalla nobiltá inglese durante il 17° e 18° secolo; e che le chiese di Francia fino al tempo di Napoleone I rivelano lo spirito palladiano; un arte della rappresentazione esterna, non della interna necessitá, un'arte che si festeggiava con ragione poiché cercava di dare il bello che spesso raggiunse. Ma un arte che lascia sollevare un esame della bellezza dell' opera architettonica, bellezza non assoluta ma limitata ad uno scopo, richiede per questo una forma rappresentativa. Palladio morí nel 1580. I tempi seguenti lo hanno voluto festeggiare per la sua arte di formale regolaritá nell' adema pimento dell' insegnamento di Vitruvio. È il Maestro delle proporzioni e pratica l'insegnamento mettendo nelle riproduzioni dei suoi progetti i numeri dei rapporti. Il che vuol dire che prendendo il piede vicentino come regola fondamentale segnò le misure con semplici cifre.

Da lui tolse Francesco Blondel, l' estetico architetto francese del 17° secolo, la confermazione della sua teoria costruttiva delle proporzioni, secondo le opinioni dí Boileau. Anche se Bertotti provó in seguito che le costruzioni come lo mostrano le sue precise misure, non si accordano separatamente colle regole che loro prescriveva nei disegni di progetto, si riscontra dalla maniera di abozzo di Palladio la direzione di una interna misura (modulo), la signoria della robustezza delle colonne come dà il modulo.

Secondo il grado della stima di simili leggi proporzionali, decadde quella del Palladio nel corso dei tempi. Peró non fu mai dimenticato, nemmeno in quei giorni di ritorno al Rinascimento, quando Bramante e persino Brunellesco erano pienamente spinti indietro, dapprima da Michelangelo e Bernini, poi dal classicismo ridestato nella direzione ellenica. Nei giorni sanguinosi del barocco, Palladio apparve troppo severo nella sua composizione, troppo sterile e troppo vuoto. Nel tempo della nuova conoscenza della purezza delle forme ateniesi fu dichiarato come insufficiente.

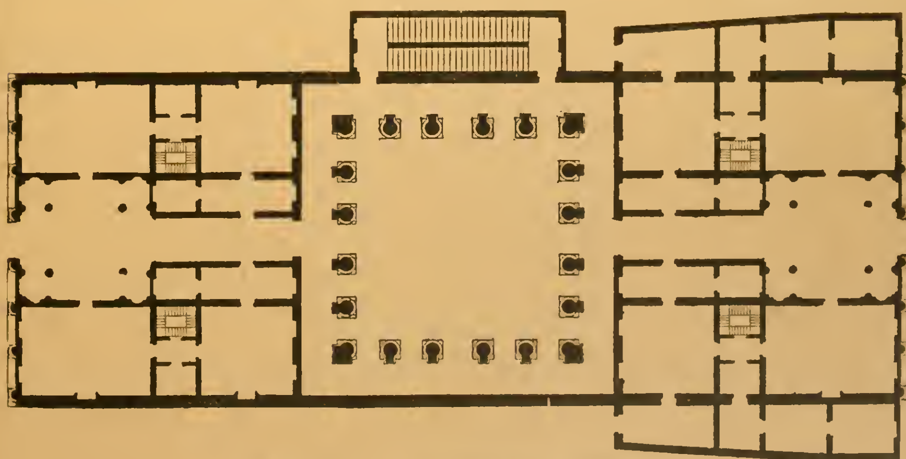
La sua arte nei tempi più recenti divenne per molti nuovamente tipica: i suoi imitatori non raggiunsero la sua finezza e grandiosità, rincrudelirono le sue debolezze con nuove inutilità, mancando loro innanzi tutto quell' indipendenza con la quale il Palladio padroneggió l'antico nelle sue costruzioni. Egli creó, perciò, l'espressione di un tempo determinato, di una determinata direzione dello spirito, il compimento di quel gran pensiero di ridare al popolo italiano il suo passato nazionale, il riannodamente all' impero. Per questo le composizioni del Palladio assurgono in alto.

Chi si é attenuto semplicemente alle considerazioni stilistiche e dello sviluppantesi Palladianismo non ha saputo crear mai delle opere equivalenti a quelle di Palladio.

CORNELIO GURLITT









PALAZZO ORAZIO PORTO IN VICENZA

(DALL' EDIZIONE VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. — TORINO





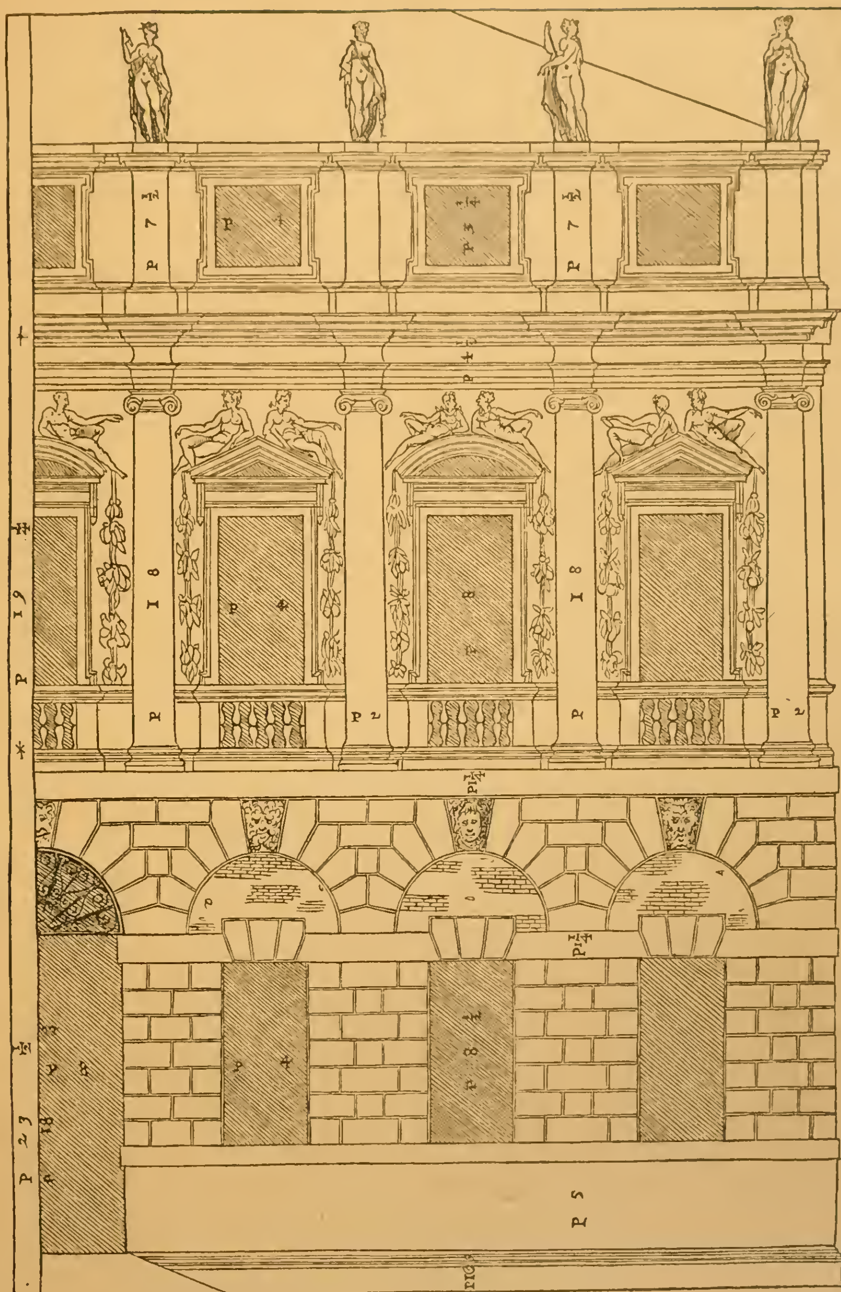




PALAZZO ORAZIO PORTO IN VICENZA

(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

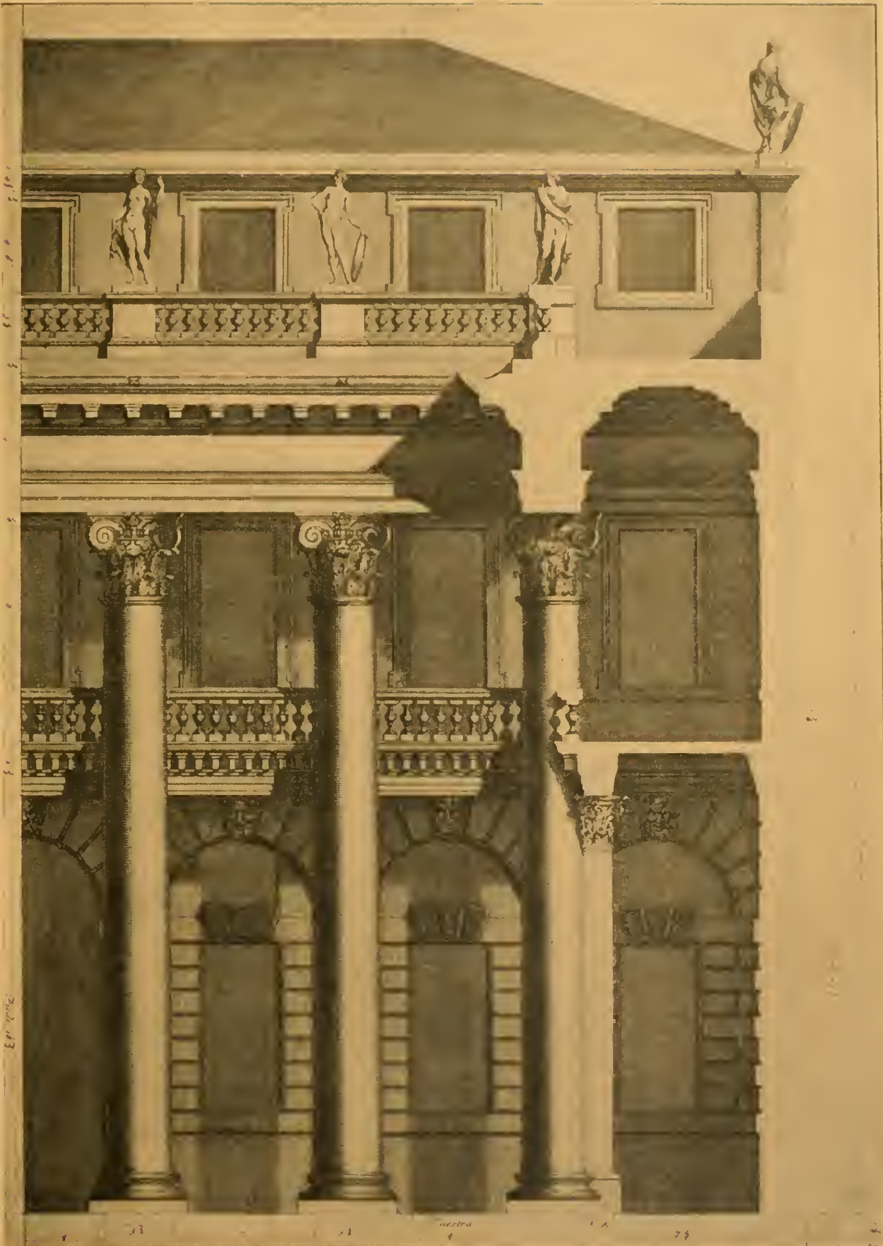
C. CRUDO & C. — TORINO



PALAZZO ORAZIO PORTO IN VICENZA
(DALL' EDIZIONE: VENEZIA 1570)

I numeri corrispondono al piede vicentino (1 piede = m. 0,358)

C. CRUDO & C. — TORINO



PALAZZO ORAZIO PORTO IN VICENZA
(DALL' EDIZIONE: HAAG 1776)

I numeri corrispondono al piede vicentino (1 piede = m. 0,358)

C. CRUDO & C. — TORINO

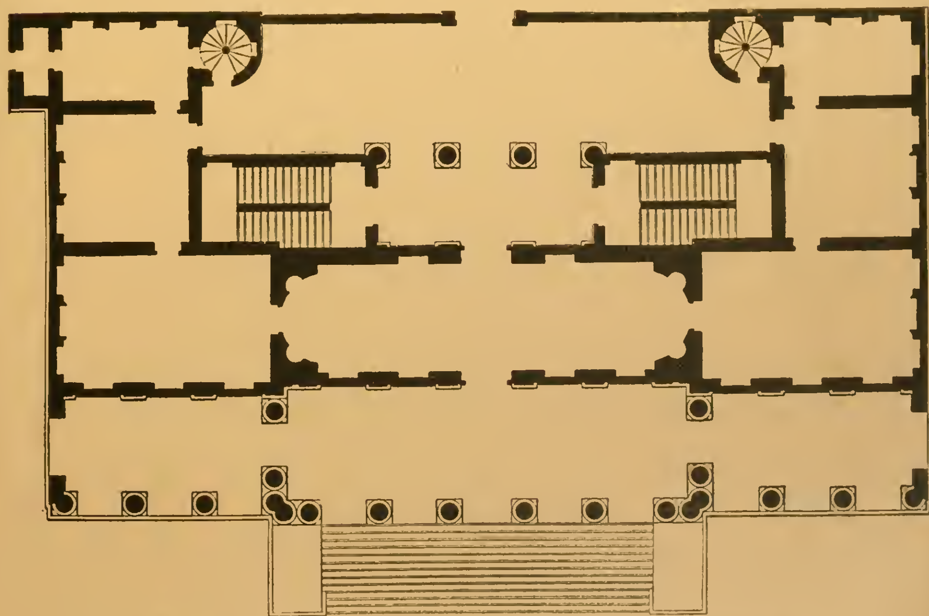


PALAZZO CHIERIGATI, ORA MUSEO CIVICO, IN VICENZA
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. – TORINO





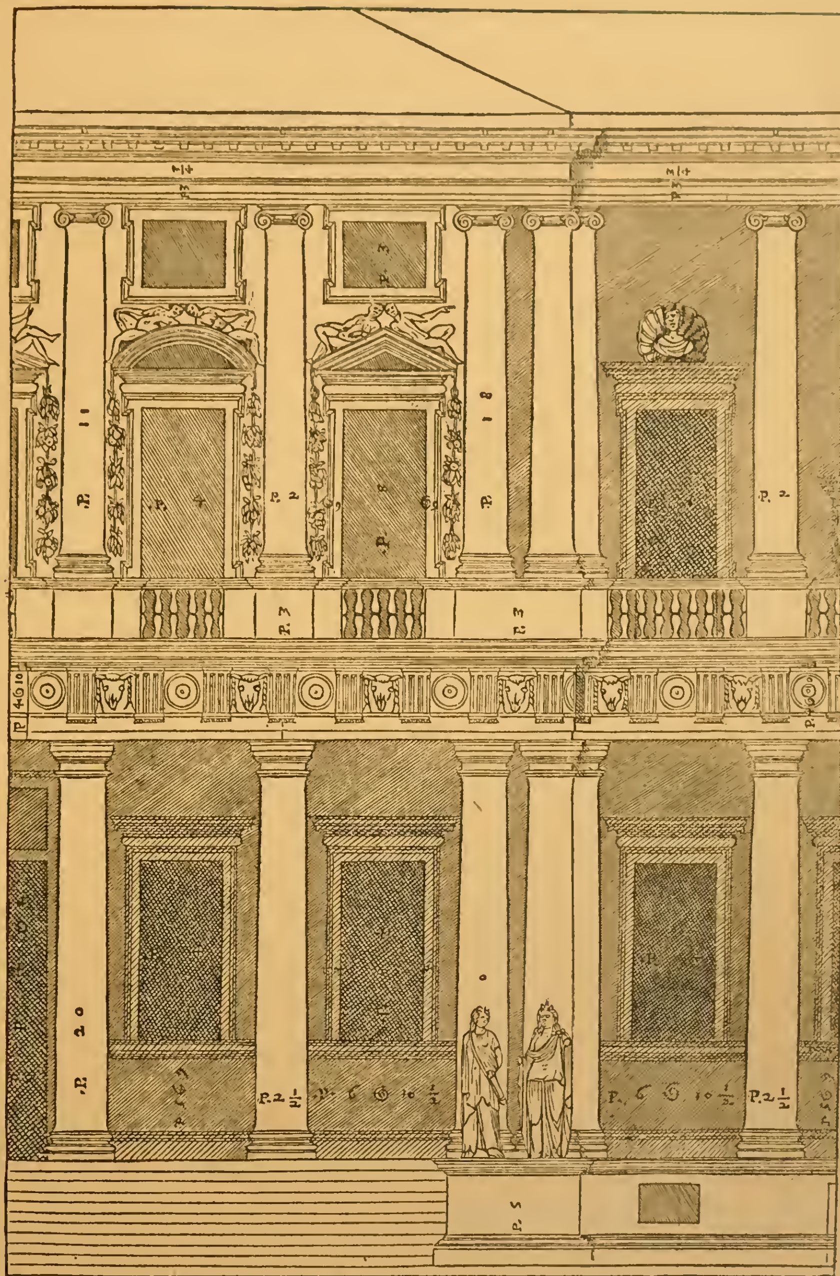




PALAZZO CHIERIGATI, ORA MUSEO CIVICO, IN VICENZA

(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. — TORINO



PALAZZO CHIERIGATI, ORA MUSEO CIVICO, IN VICENZA
(DALL' EDIZIONE: VENEZIA 1570)

I numeri corrispondono al piede vicentino (1 piede = m 0,358)

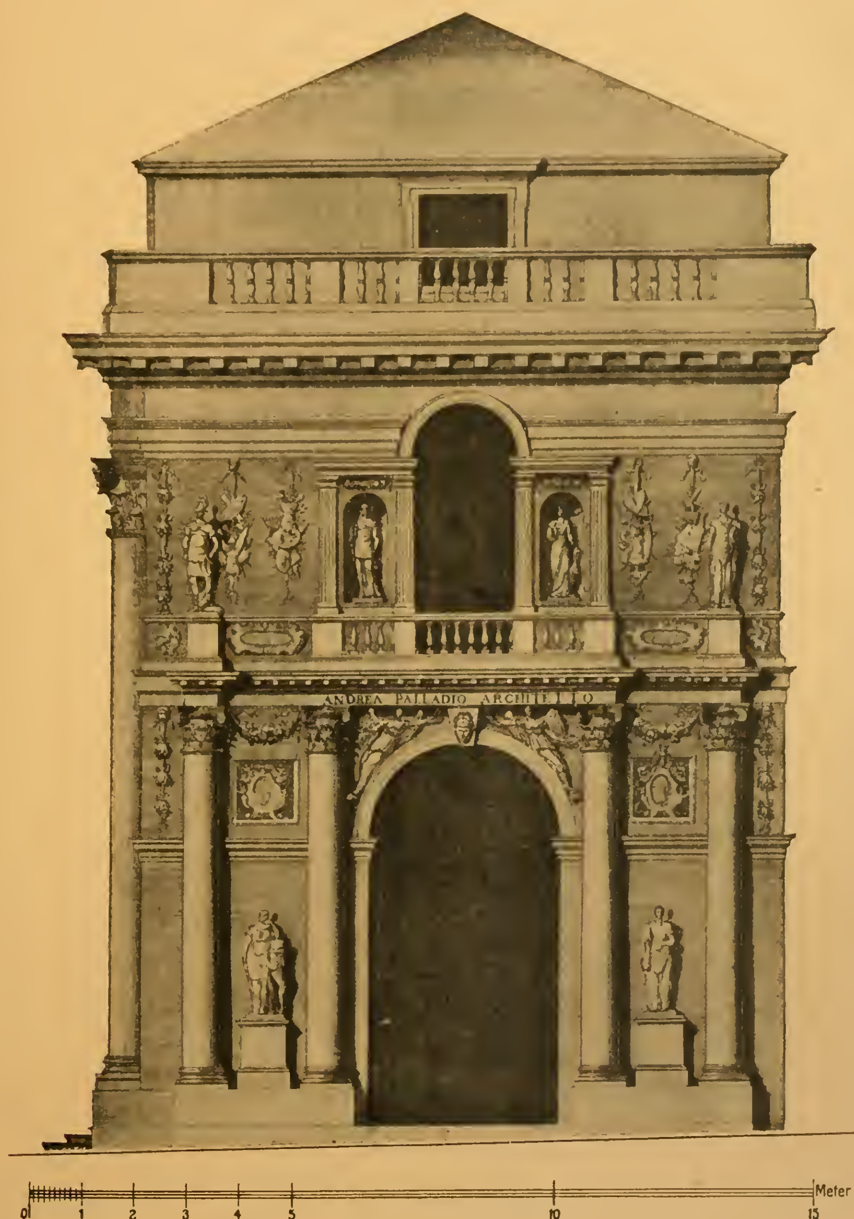
C. CRUDO & C. – TORINO

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 15 20 25 30 Meter

PALAZZO DEL CAPITANO (LOGGIA PREFETTIZIA, ORA DEL CONSIGLIO) IN VICENZA

(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

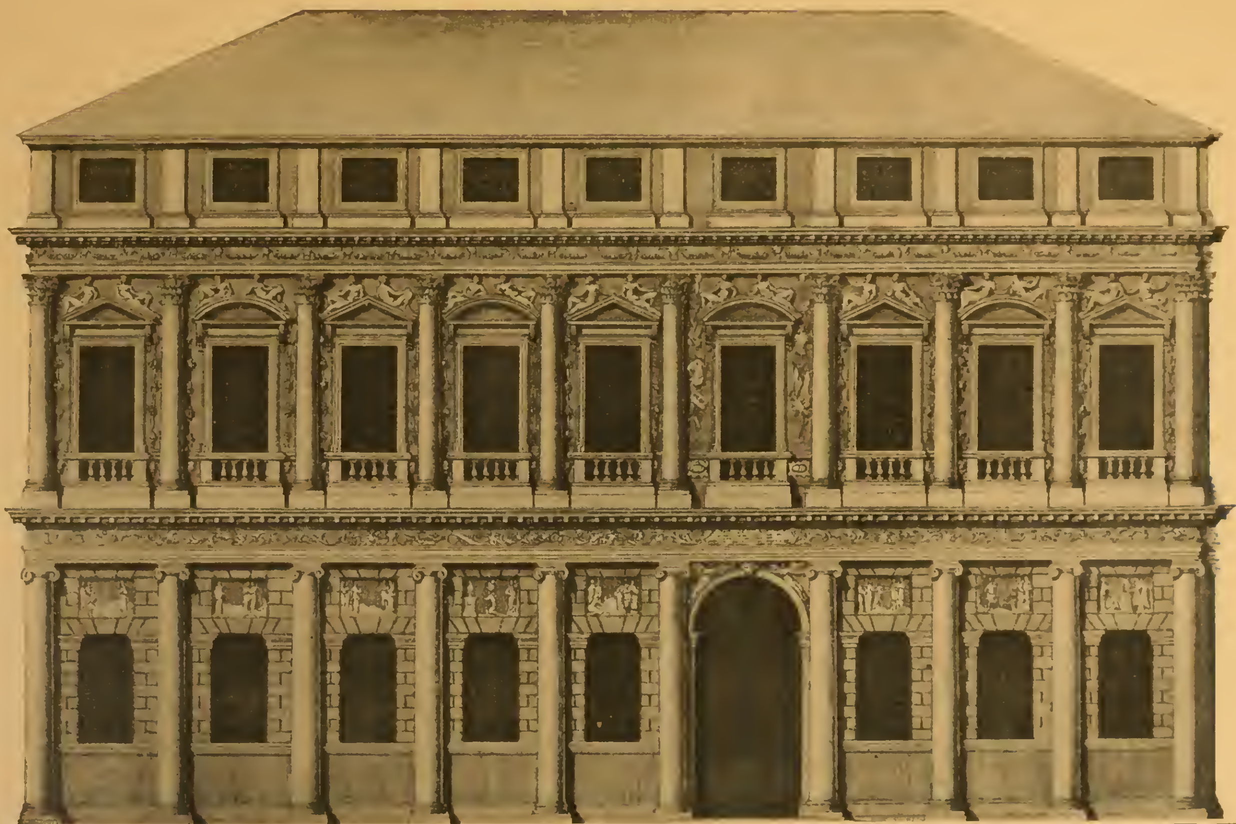
C. CRUDO & C. — TORINO



PALAZZO DEL CAPITANO (LOGGIA PREFETTIZIA, ORA DEL CONSIGLIO) IN VICENZA

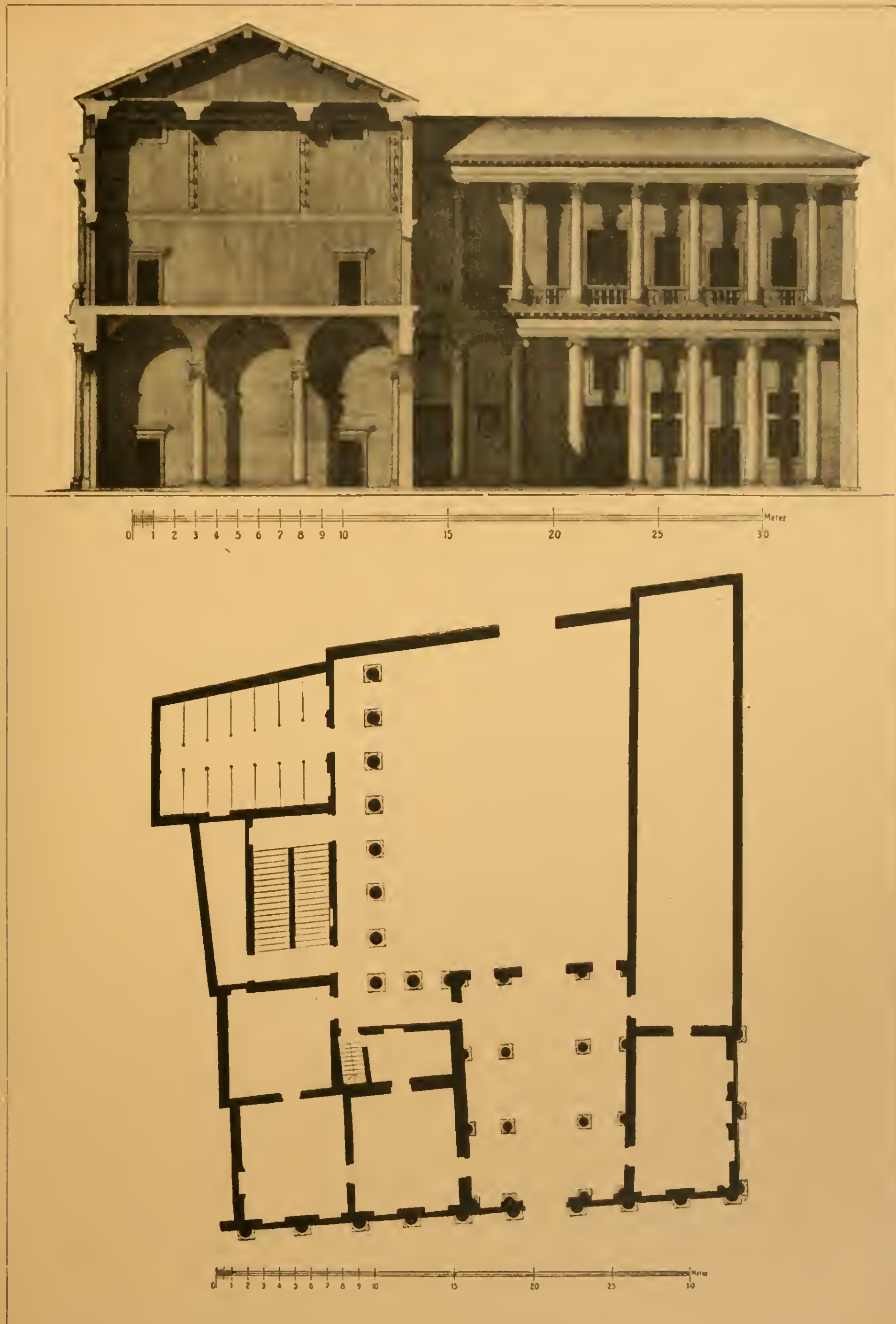
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. — TORINO



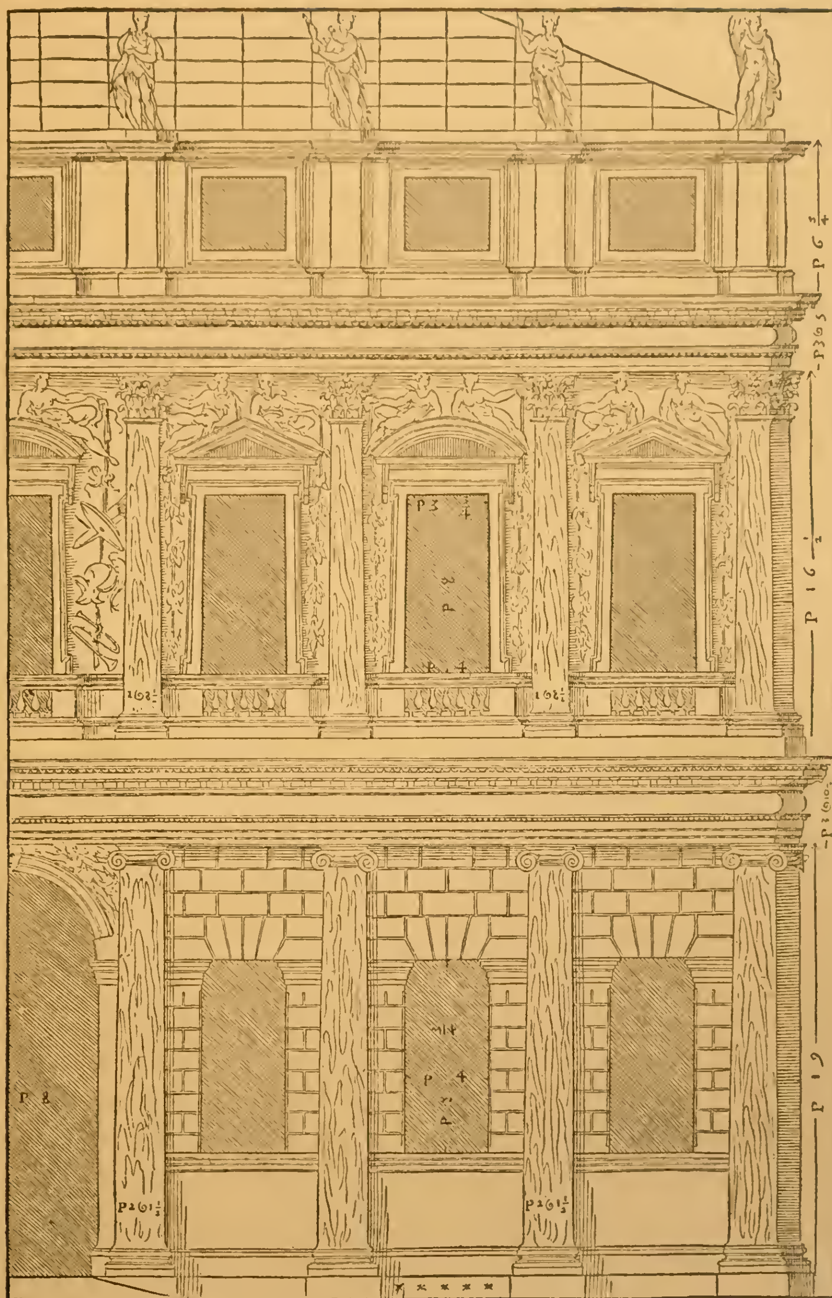
PALAZZO PORTO BARBARANO IN VICENZA
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. — TORINO



PALAZZO PORTO BARBARANO IN VICENZA
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. – TORINO



PALAZZO PORTO BARBARANO IN VICENZA
(DALL' EDIZIONE: VENEZIA 1570)

C. CRUDO & C. — TORINO



PALAZZO PORTO BARBARANO IN VICENZA
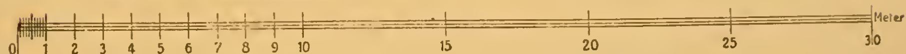
(DALL' EDIZIONE: HAAG 1776)

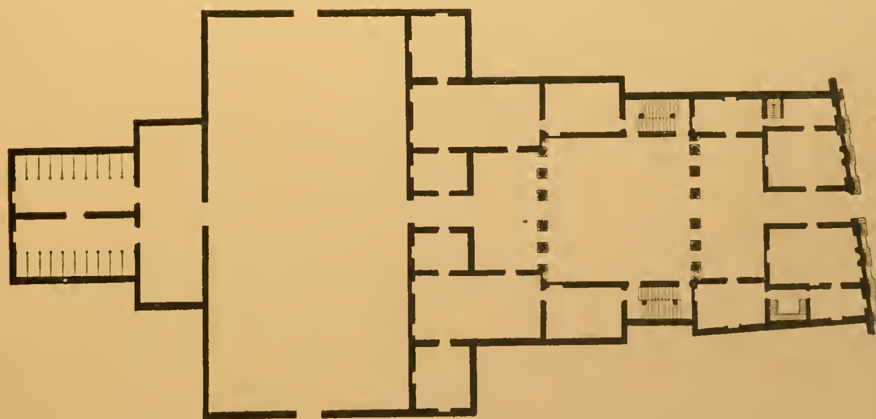


PALAZZO VALMARANA IN VICENZA
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. — TORINO









PALAZZO VALMARANA IN VICENZA
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)



PALAZZO VALMARANA IN VICENZA
(DALL' EDIZIONE: VENEZIA 1570)

C. CRUDO & C. — TORINO



PALAZZO VALMARANA IN VICENZA
(DALL' EDIZIONE: HAAG 1776)

C. CRUDO & C. — TORINO



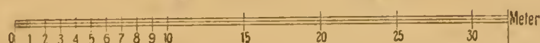
PALAZZO THIENE (IN SEGUITO MAGAZZINO COOPERATIVO E BANCA POPOLARE) IN VICENZA

(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. – TORINO



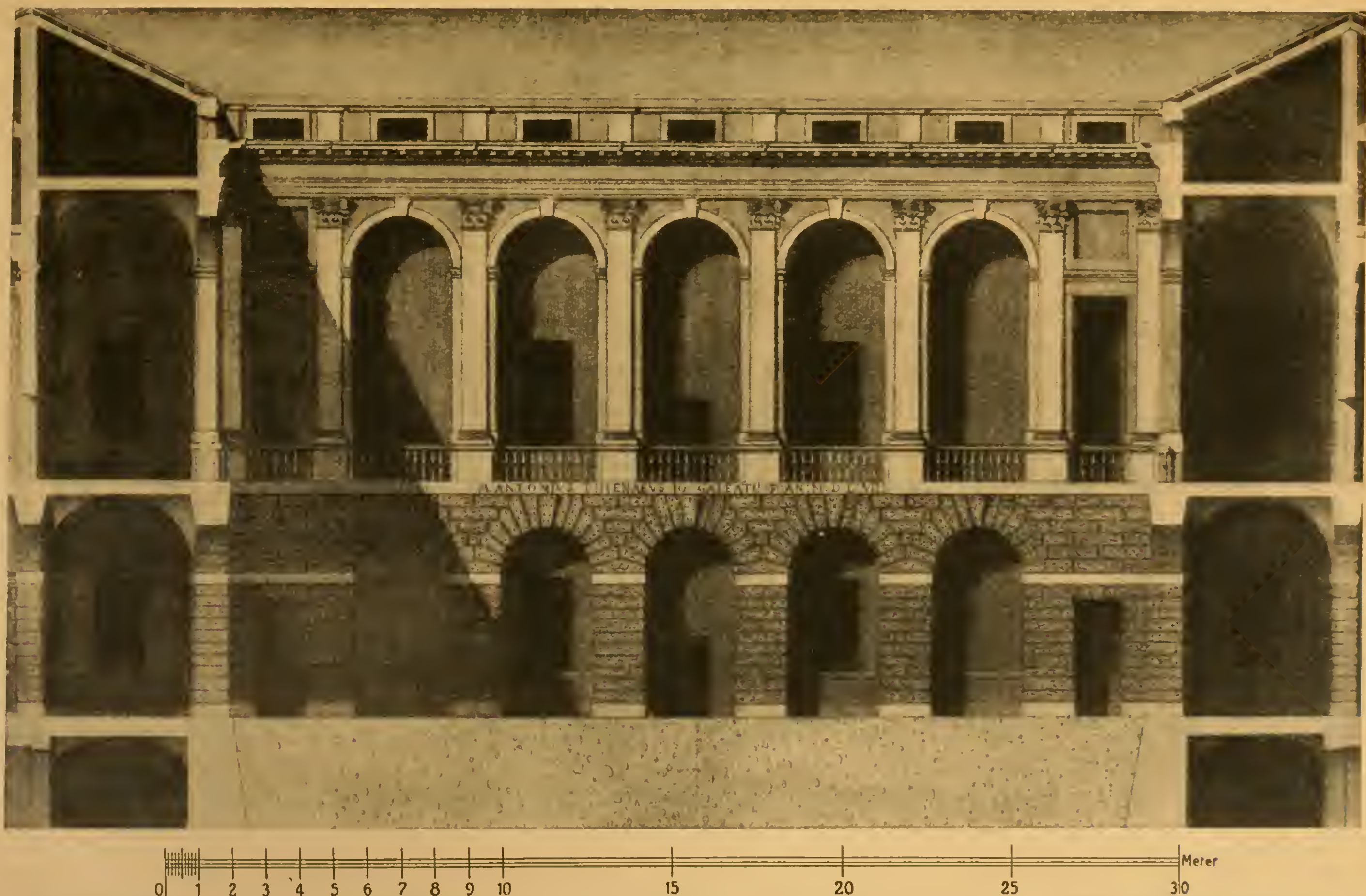




PALAZZO THIENE (IN SEGUITO MAGAZZINO COOPERATIVO
E BANCA POPOLARE) IN VICENZA

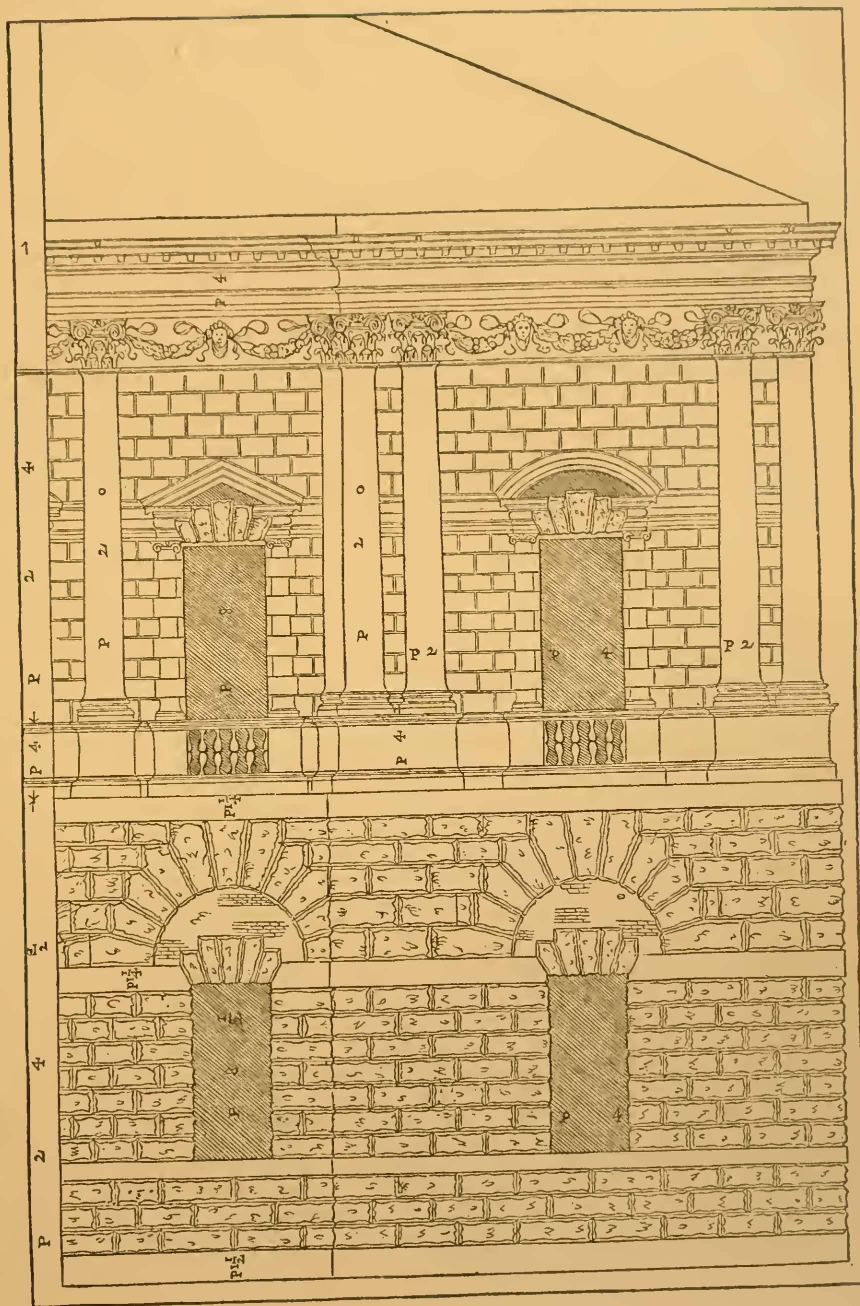
(DALL' EDIZIONE, VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C — TORINO



PALAZZO THIENE (IN SEGUITO MAGAZZINO COOPERATIVO E BANCA POPOLARE) IN VICENZA
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

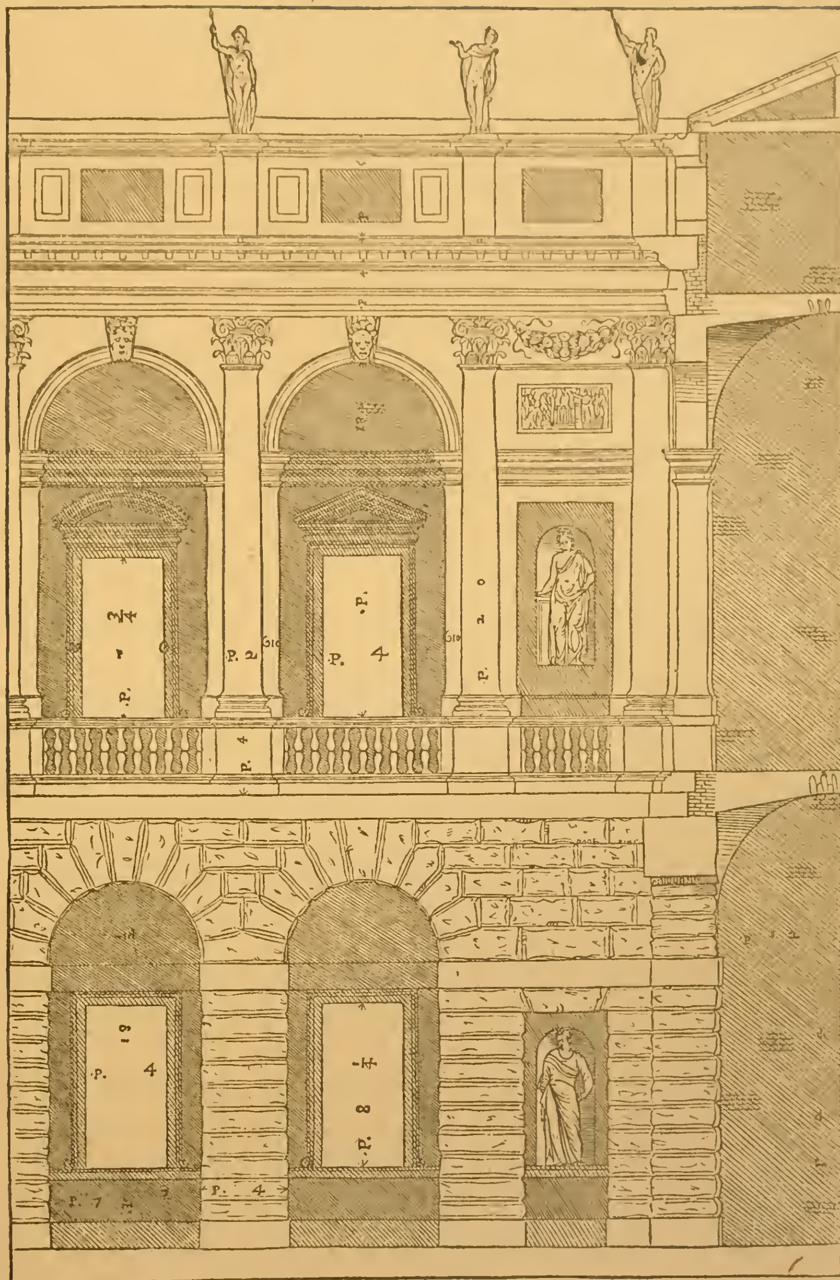
C. CRUDO & C. — TORINO



PALAZZO THIENE (IN SEGUITO MAGAZZINO COOPERATIVO E BANCA POPOLARE) IN VICENZA

(DALL' EDIZIONE: VENEZIA 1570)

C. CRUDO & C. - TORINO



PALAZZO THIENE (IN SEGUITO MAGAZZINO COOPERATIVO
E BANCA POPOLARE) IN VICENZA
(DALL' EDIZIONE VENEZIA 1570)

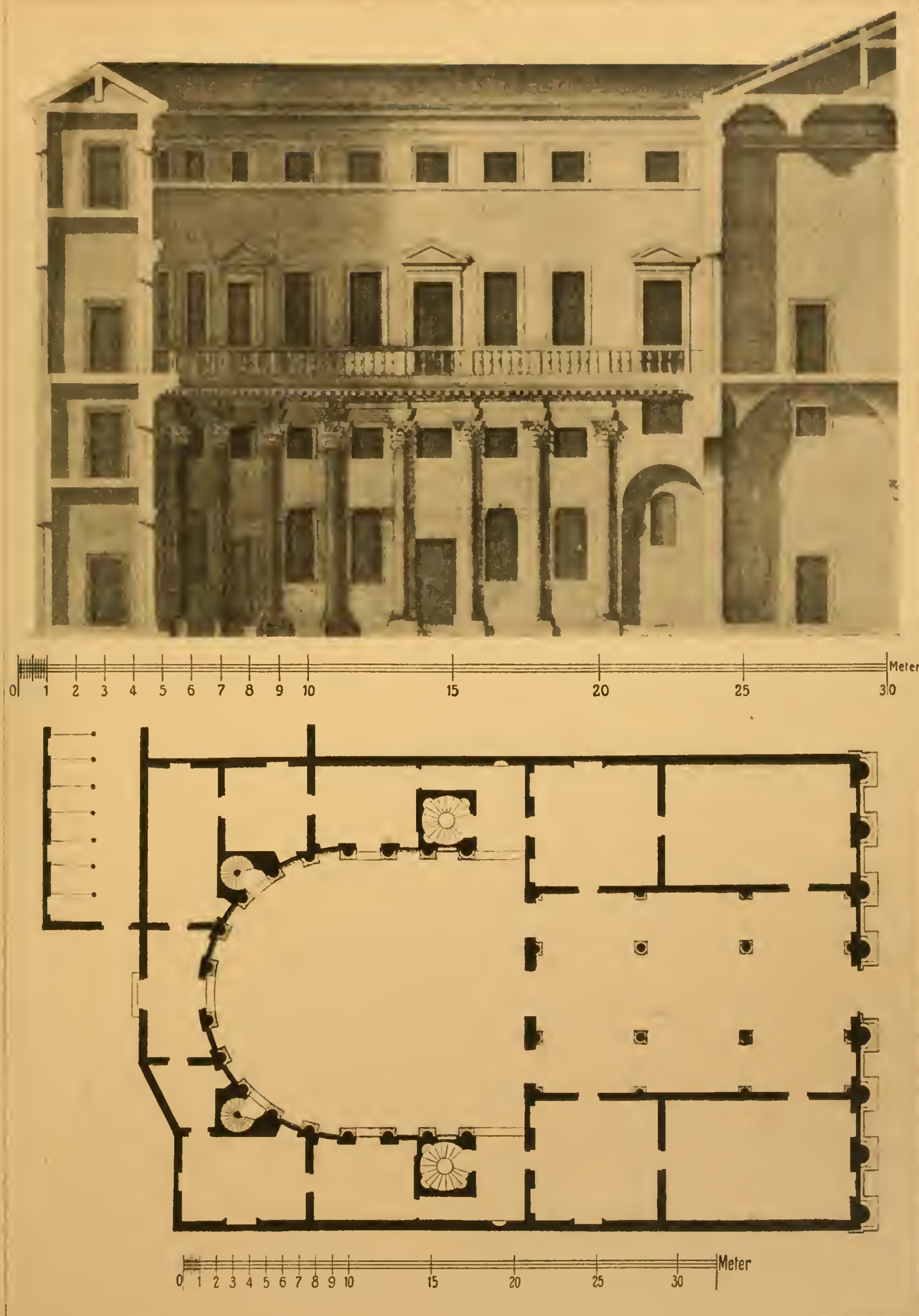
C. CRUDO & C — TOR.



PALAZZO PORTO (ORA CASA DEL DIAVOLO OD ANTICA POSTA) IN VICENZA

(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776–78)

C. CRUDO & C. – TORINO

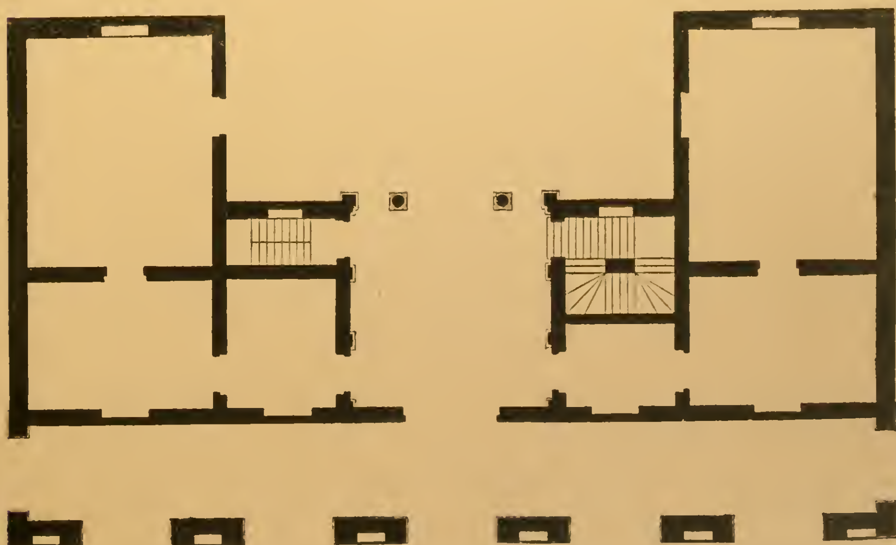


PALAZZO PORTO (ORA CASA DEL DIAVOLO OD ANTICA POSTA) IN VICENZA
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776—78)

C. CRUDO & C. — TORINO







PALAZZO TRESSINO DAL VELO D'ORO IN VICENZA

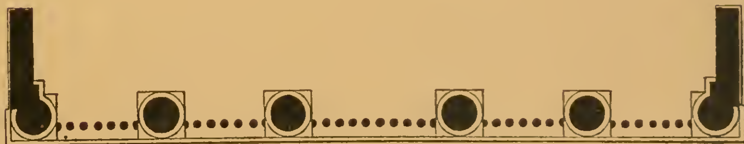
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776–78)

C. CRUDO & C. — TORINO





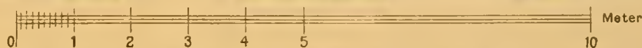


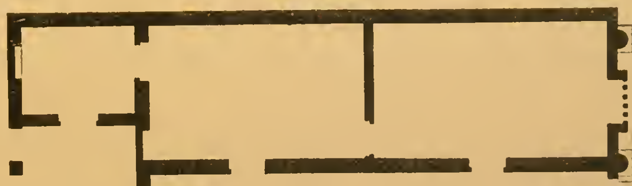


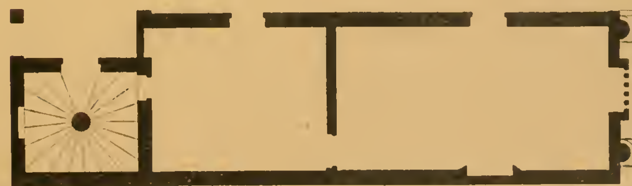
CASA VALMARANA IN VICENZA

(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776—78)

C. CRUDO & C. — TORIN









CASA BERNARDO SCHIO IN VICENZA

(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776—78)

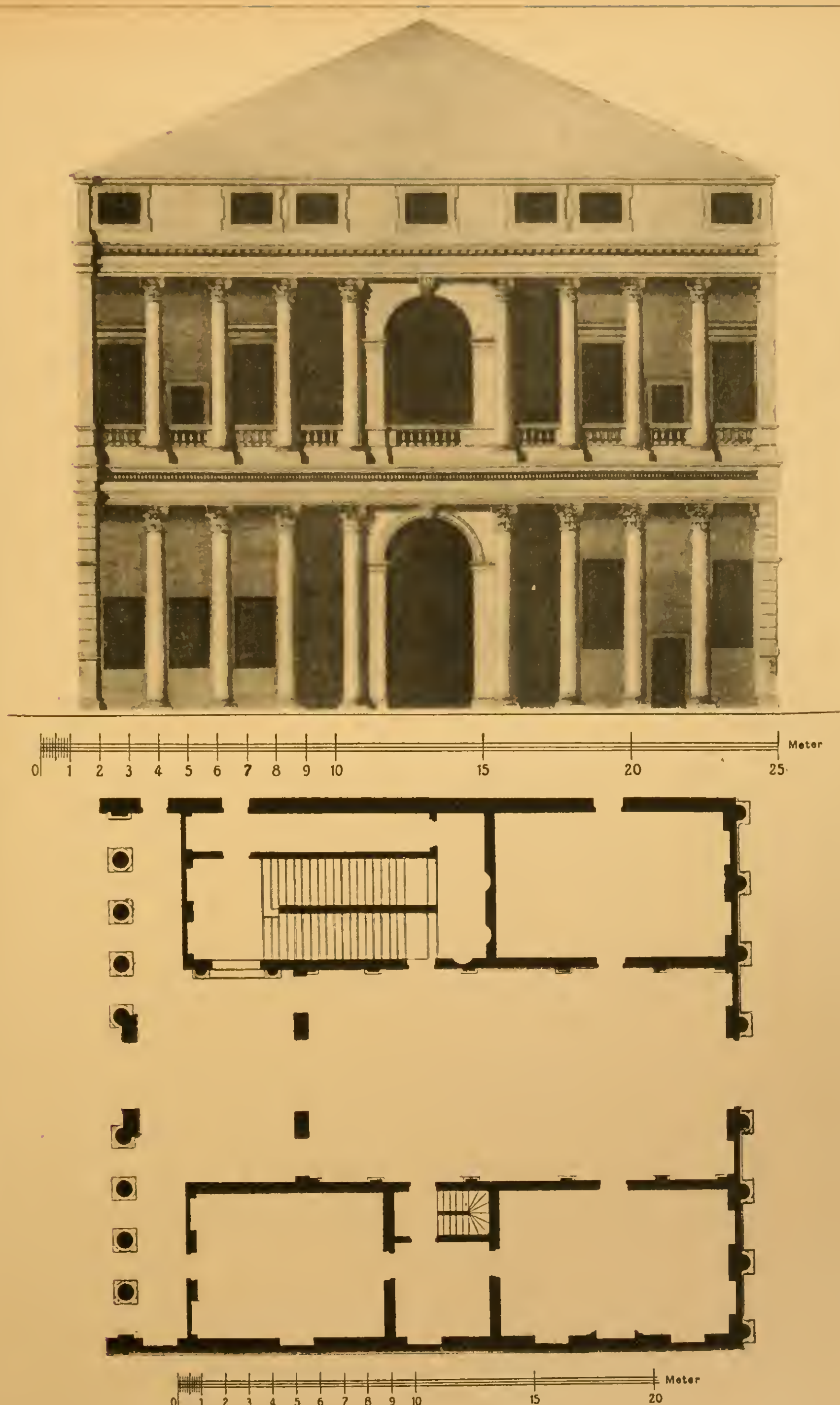
C. CRUDO & C. — TORINO

Meter
0 1 2 3 4 5 10 15



PALAZZO ADRIANO THIENE IN VICENZA
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776 78)

C. CRUDO & C. — TORINO



PALAZZO ADRIANO THIENE IN VICENZA

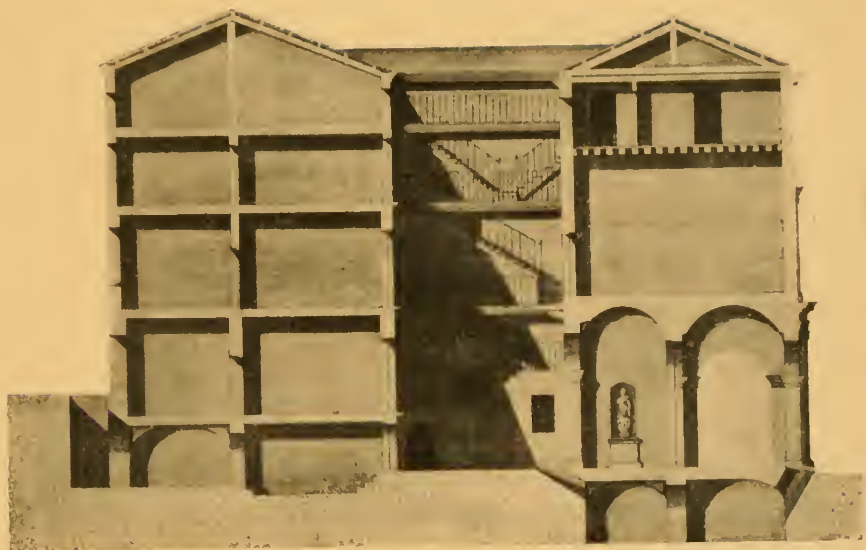
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776—78)

C. CRUDO & C. — TORINO



CASA PALLADIO IN VICENZA
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776–78)

C. CRUDO & C. — TORINO









CASA PALLADIO IN VICENZA

(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776—78)

C. CRUDO & C. — TORINO



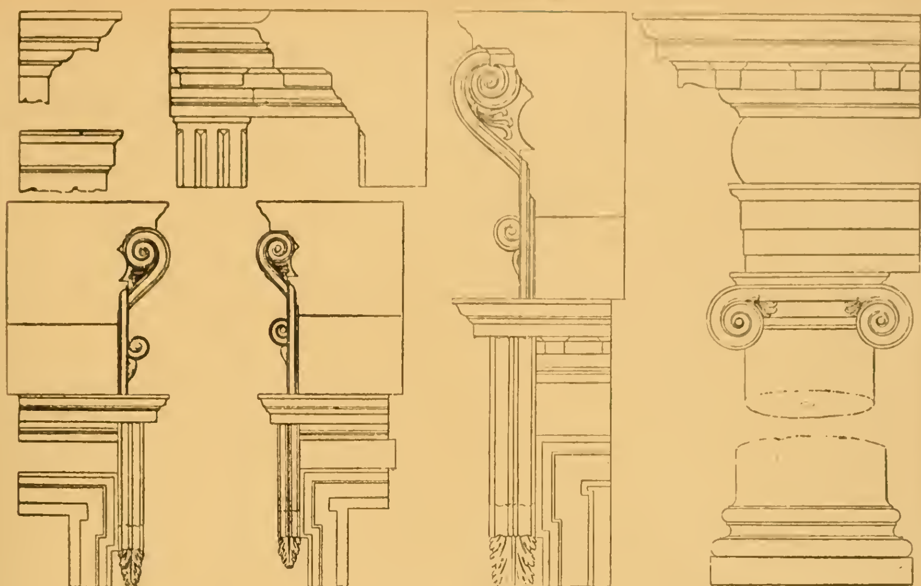


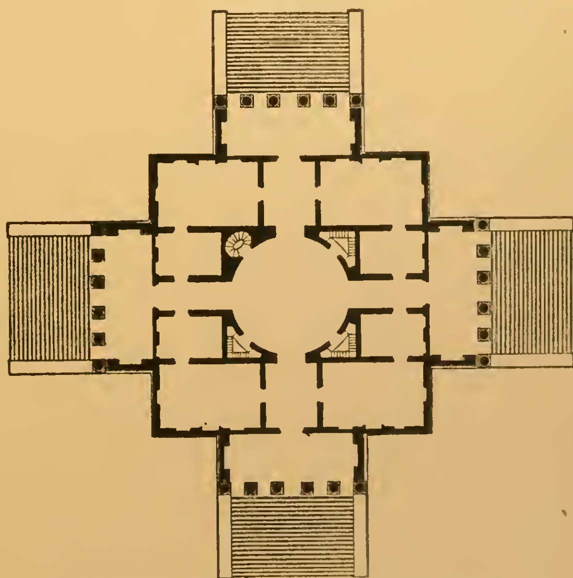


ROTONDA PRESSO VICENZA

(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776—78)

C. CRUDO & C. — TORINO

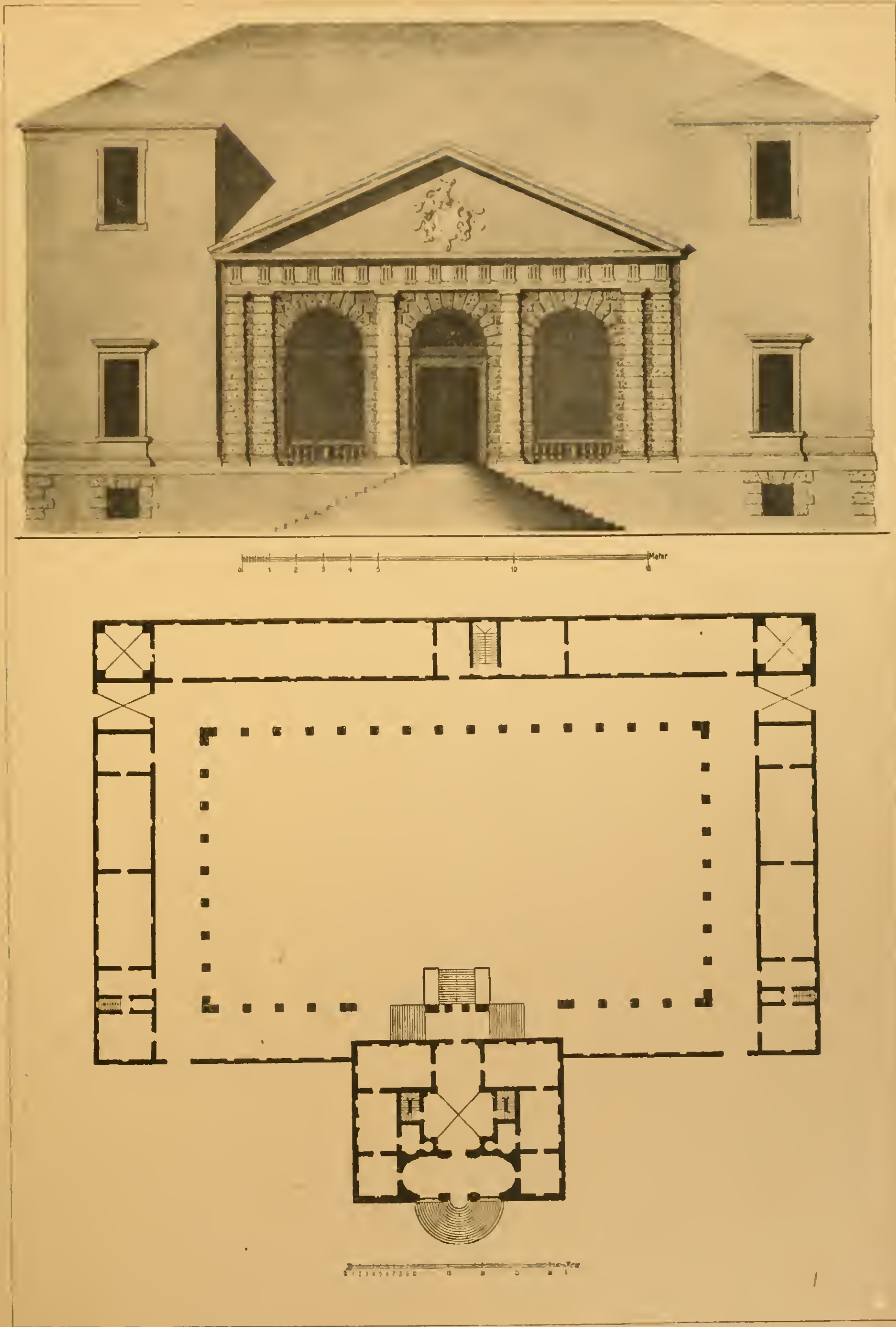




ROTONDA PRESSO VICENZA

(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776—78)

C. CRUDO & C. — TORINO



VILLA PISANI IN BAGNOLO
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)





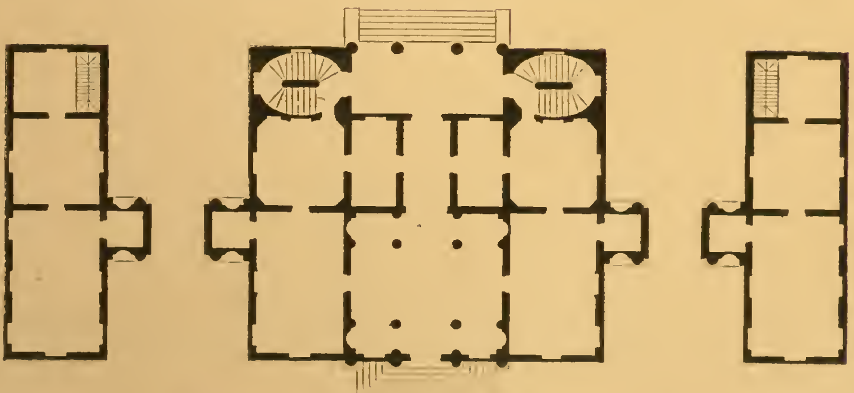




VILLA PISANI IN BAGNOLO

(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776–78)

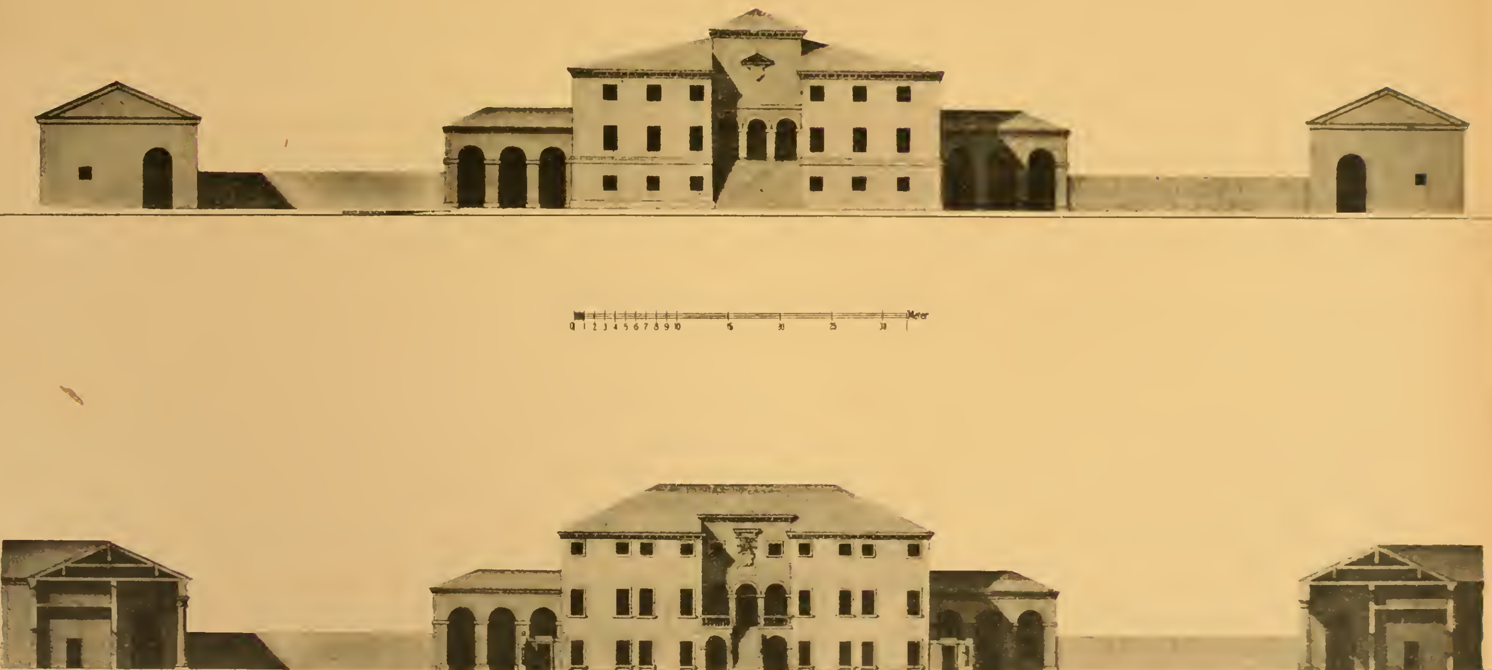




VILLA PISANI IN MONTAGNANA

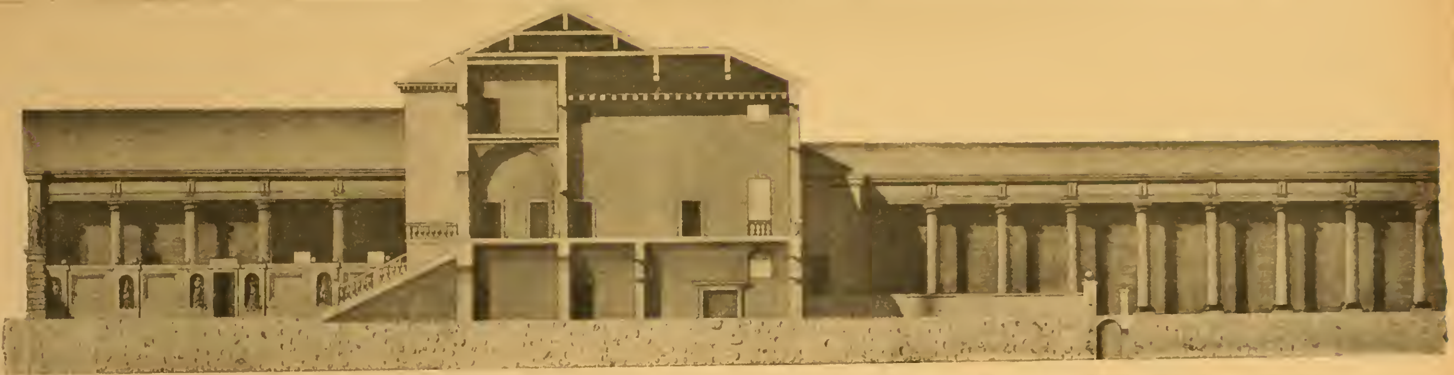
(DALL' EDIZIONE · VICENZA 1776–78)

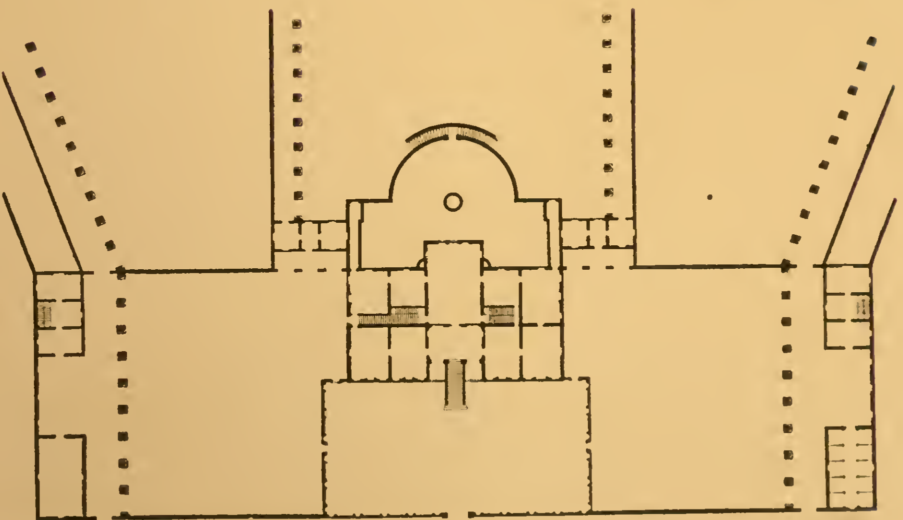
C. CRUDO & C. – TORINO



VILLA GODI PORTO IN LONEDO
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. – TORINO



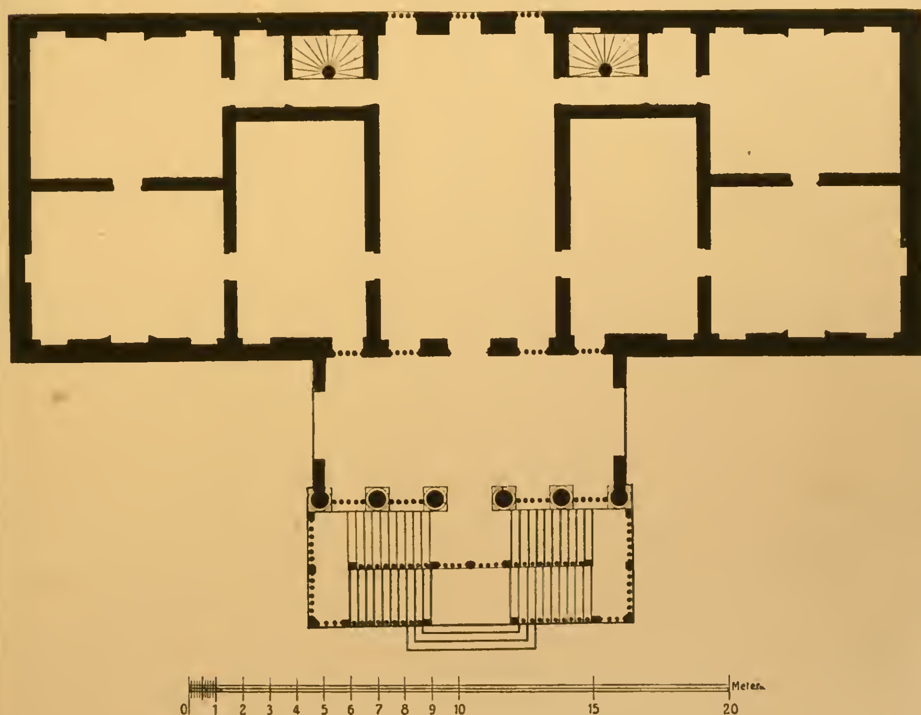


VILLA GODI PORTO IN LONEDO

(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. — TORINO



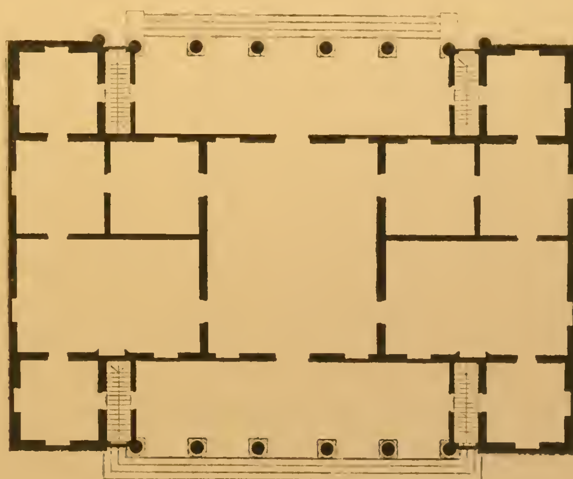


VILLA PIOVENE IN LONEDO

(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)







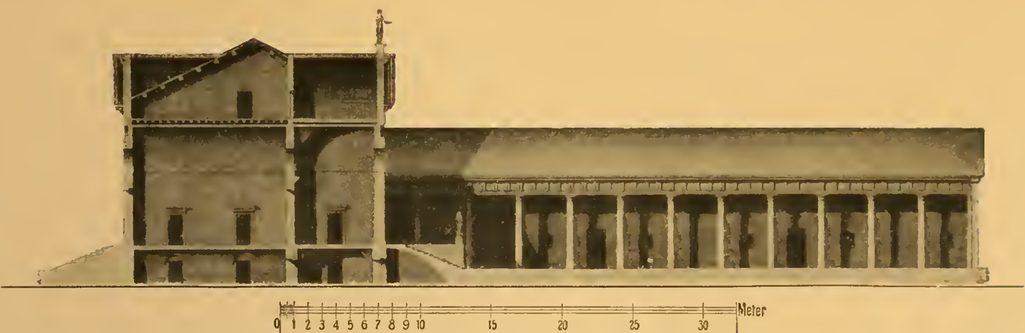


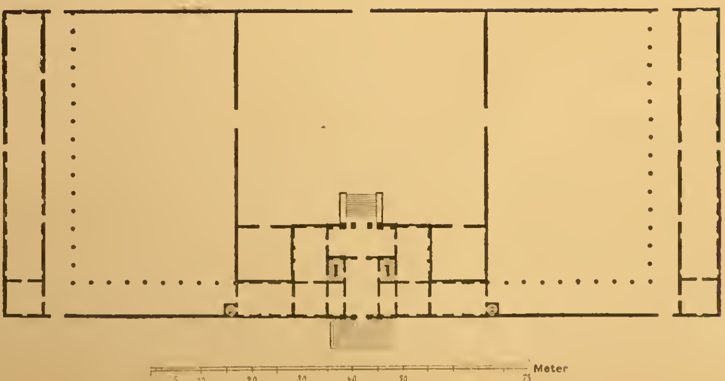
VILLA VALMARANA IN LISIERA

(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. — TORINO

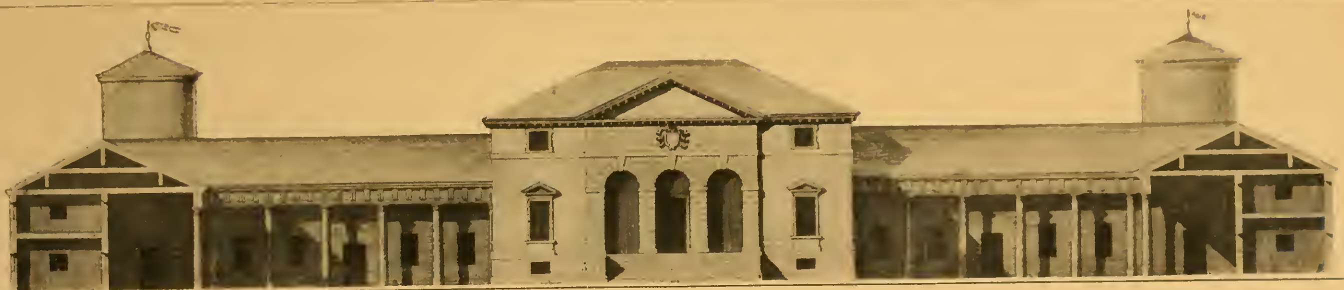


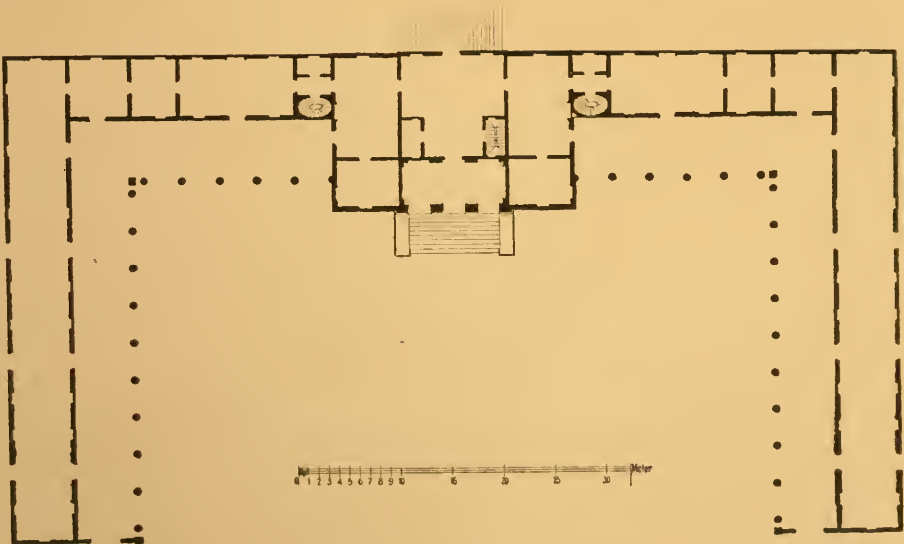




VILLA POJANA IN POJANA
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C TORINO



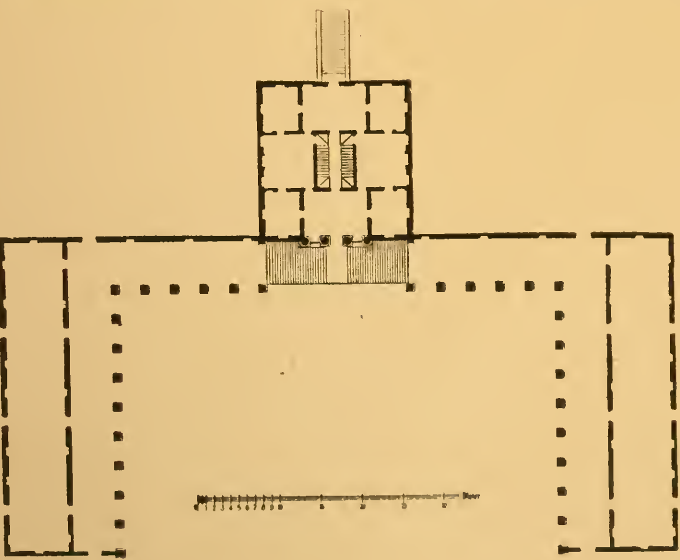


VILLA CALDOGNO-SARACENO IN FINALE
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. — TORINO

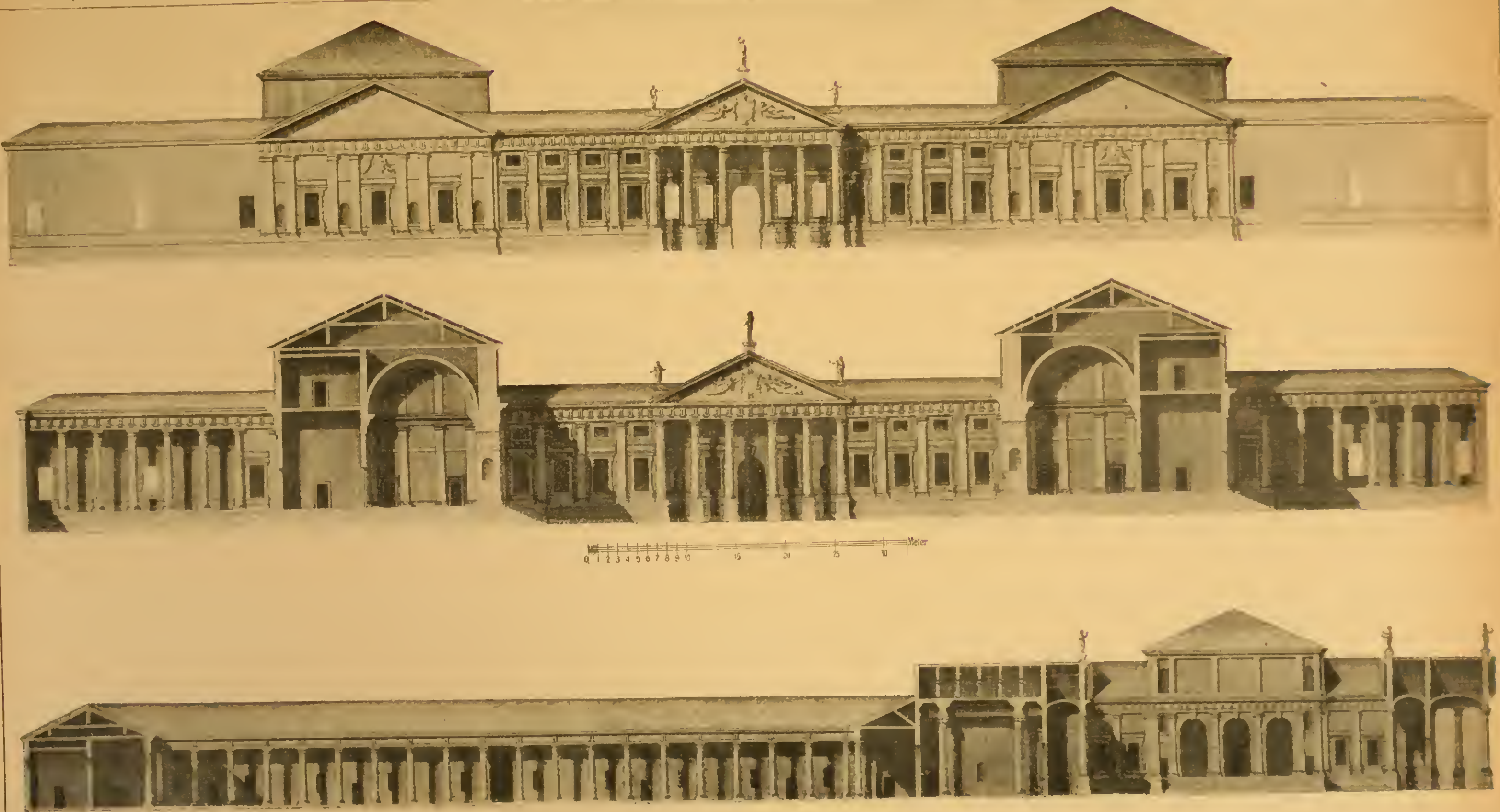






VILLA RAGONA IN GHIZZOLE
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. — TORINO



VILLA MARCO THIENE IN QUINTO

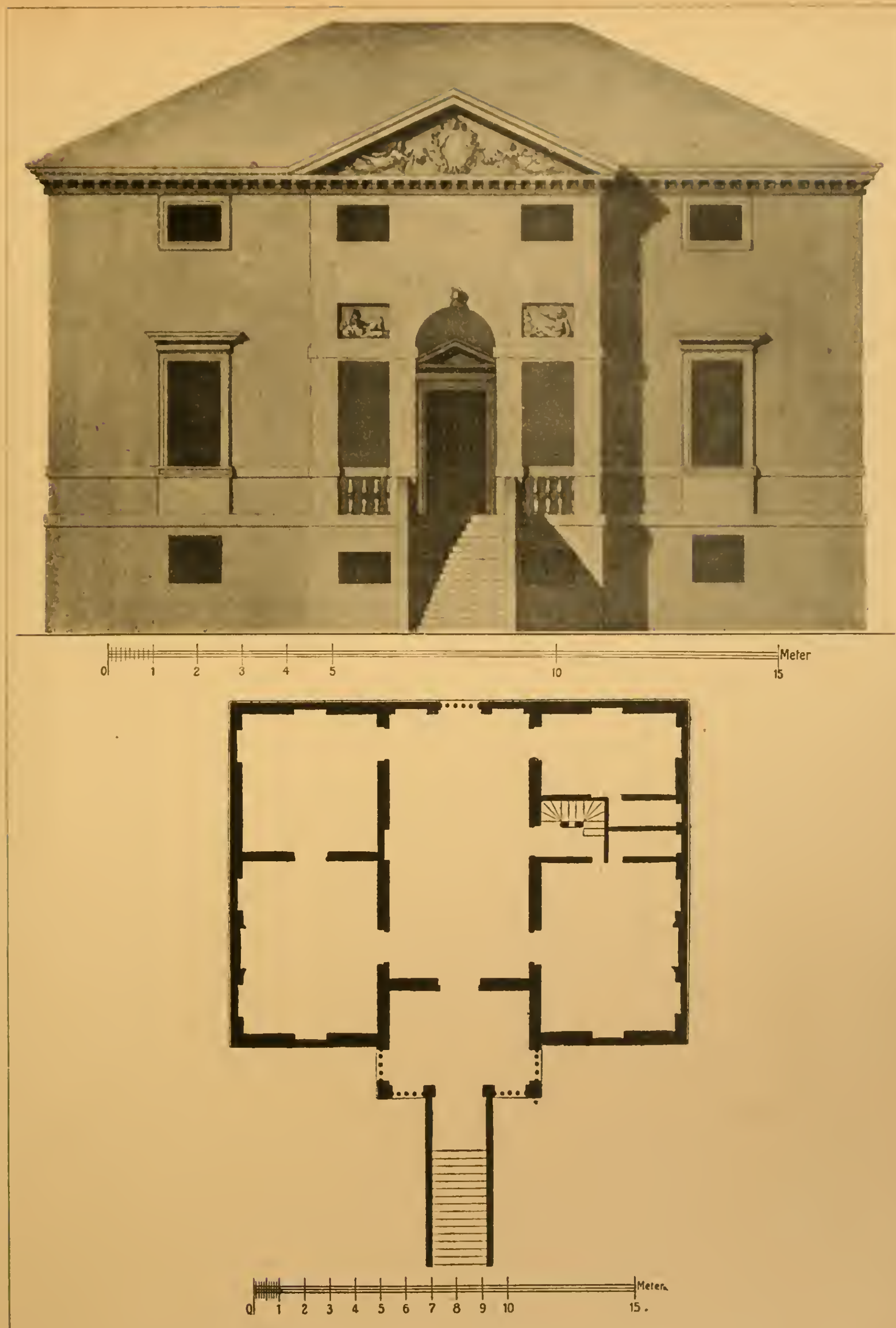
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. — TORINO



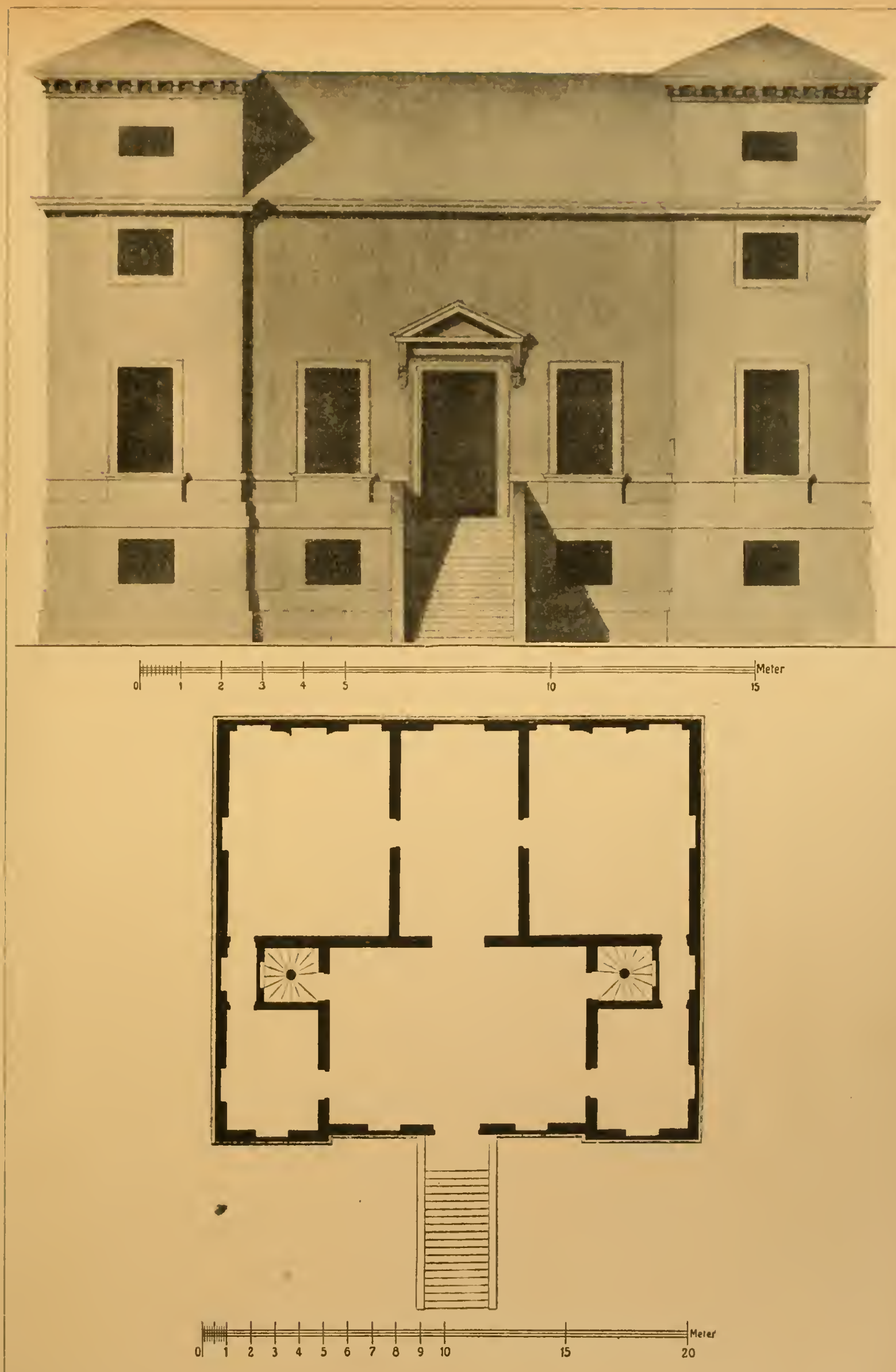
VILLA MARCO THIENE IN QUINTO
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. — TORINO



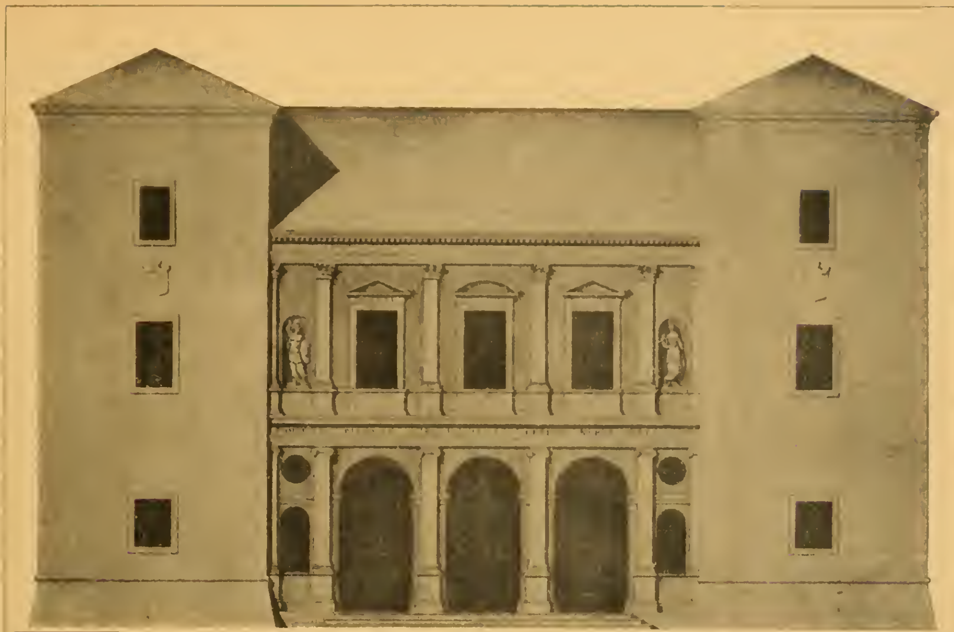
VILLA CERATO IN MONTECCHIO PRECALCINO
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. — TORINO

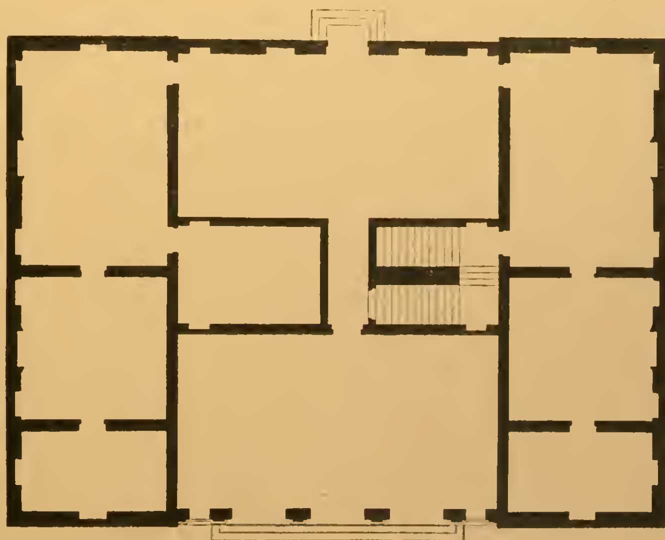


VILLA SCHIO IN MONTECCHIO PRECALCINO
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. — TORINO









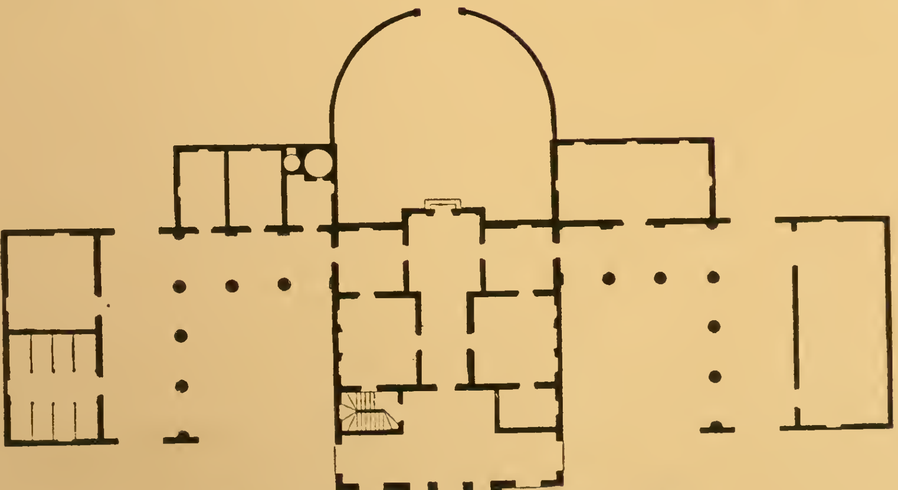
VILLA TRISSINO IN CRICOLI

(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. — TORINO







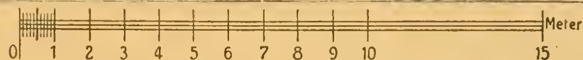


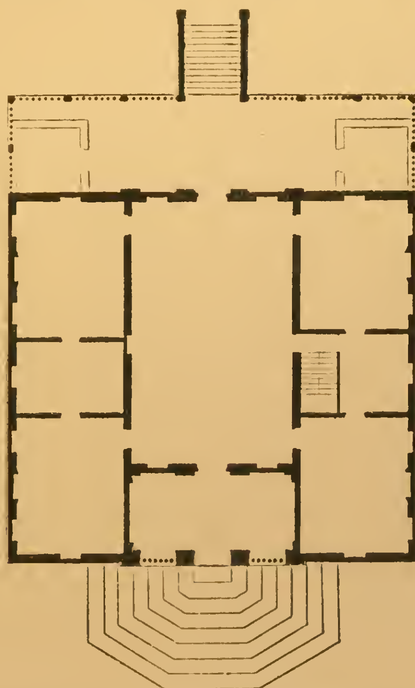
VILLA TORNIERI PRESSO VICENZA

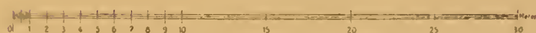
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. — TORINO





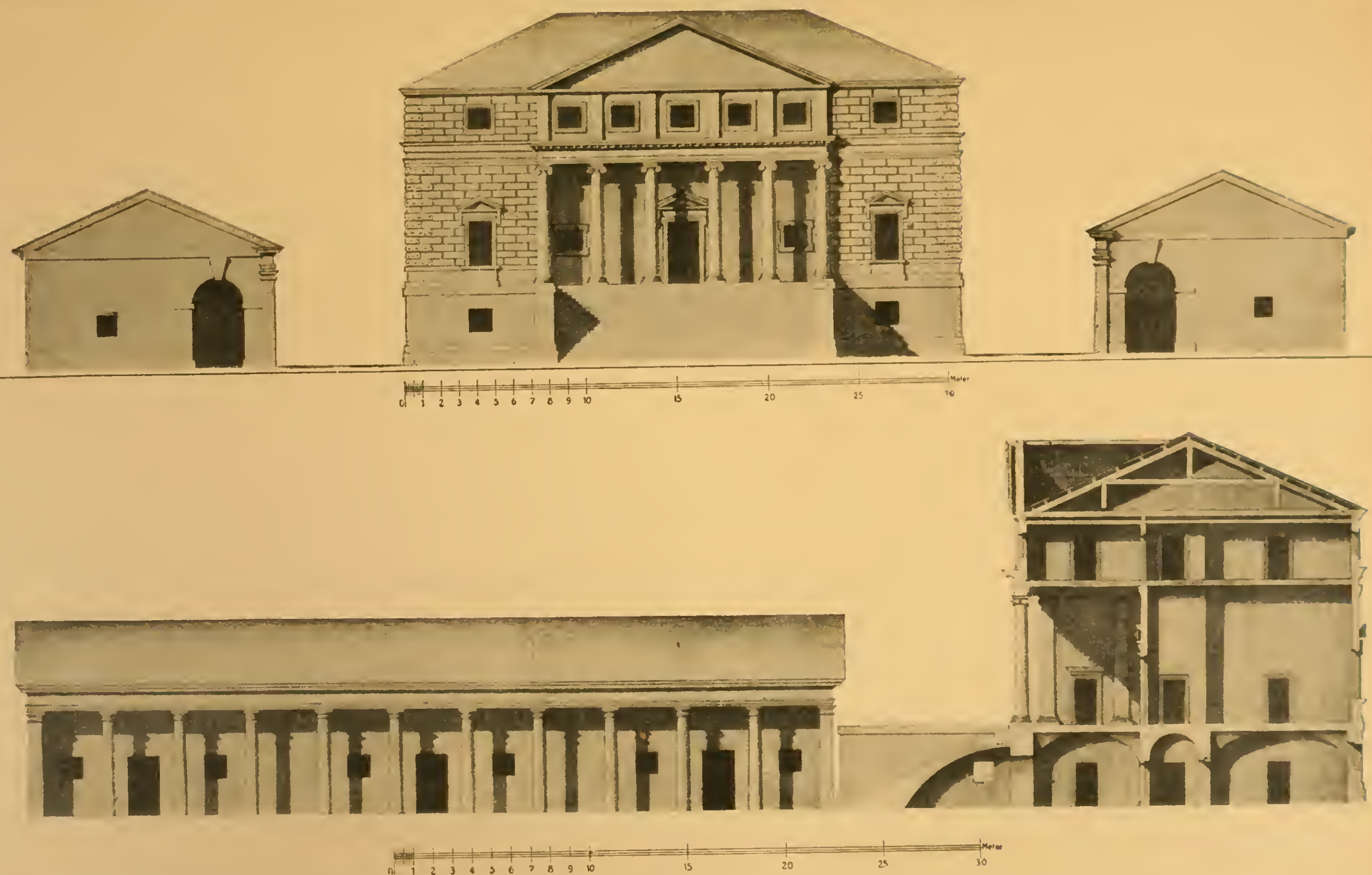




VILLA CALDOGNO IN CALDOGNO

(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

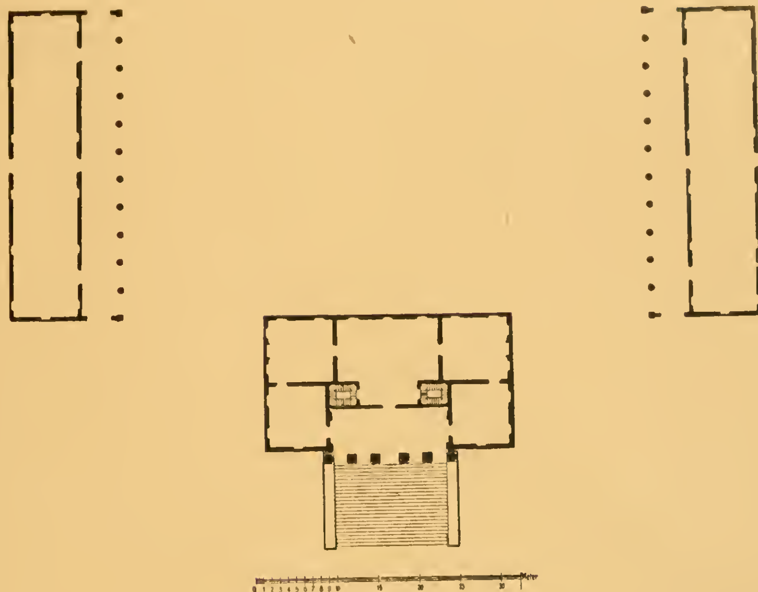
C. CRUDO & C. — TORINO

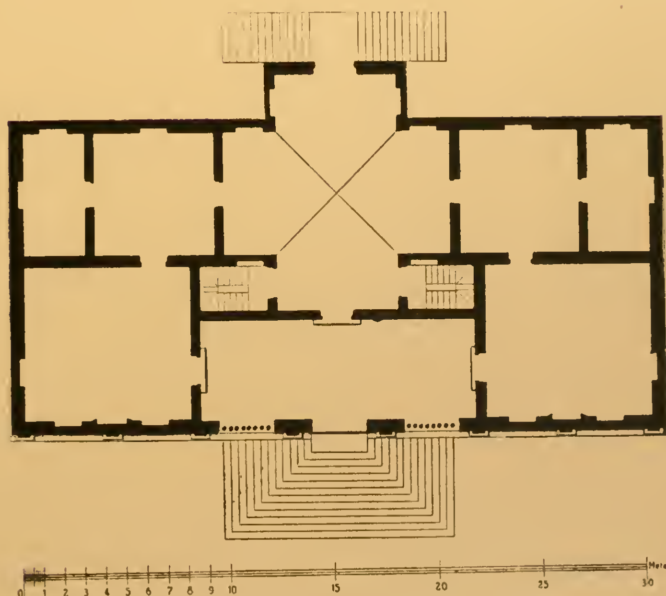


VILLA BISSARO IN RETORGOLE

(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. — TORINO



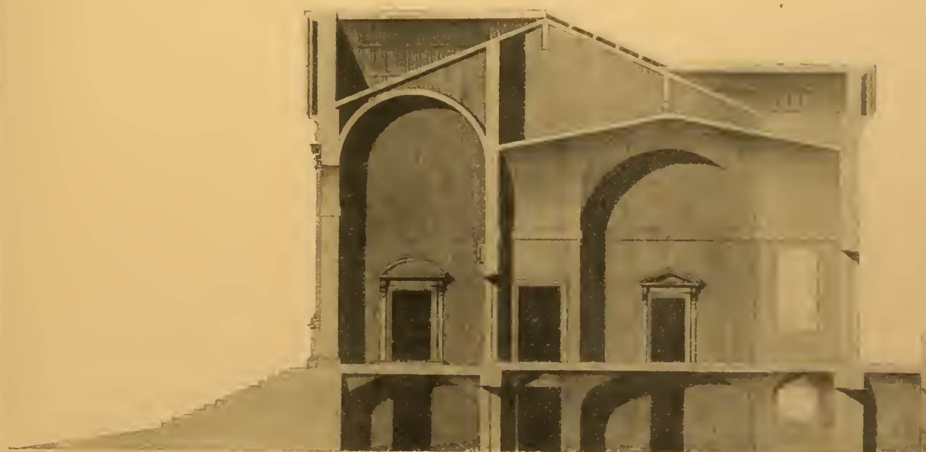


SOPRA: VILLA BISSARO IN RETORGOLE
SOTTO: VILLA MARCELLO IN BERTESINA
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. — TORINO









VILLA MARCELLO IN BERTESINA

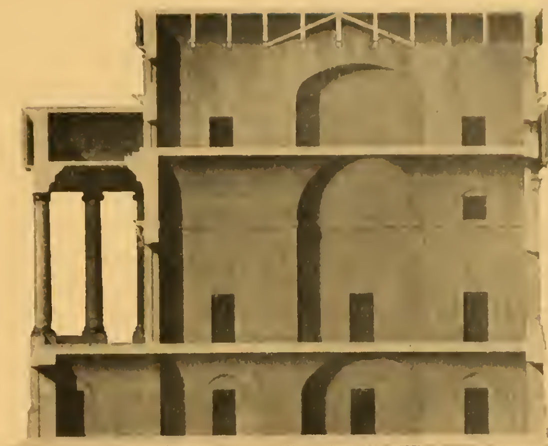
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. — TORINO

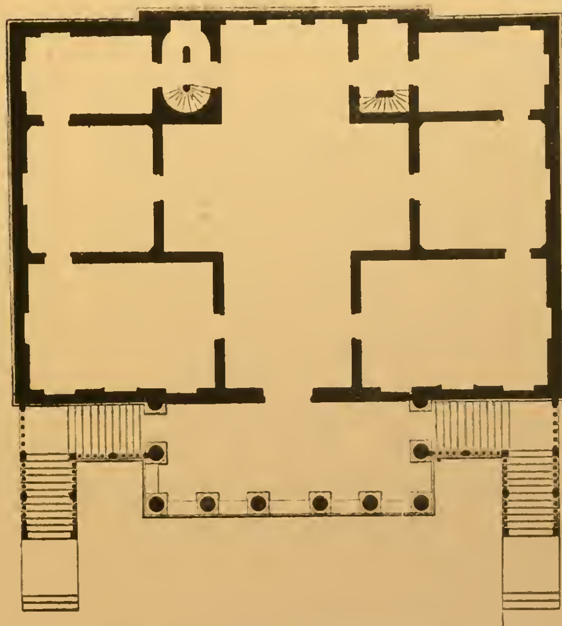


VILLA FOSCARI PRESSO MALCONTENTA
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C — TORINO







VILLA FOSCARI PRESSO MALCONTENTA

(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. — TORINO





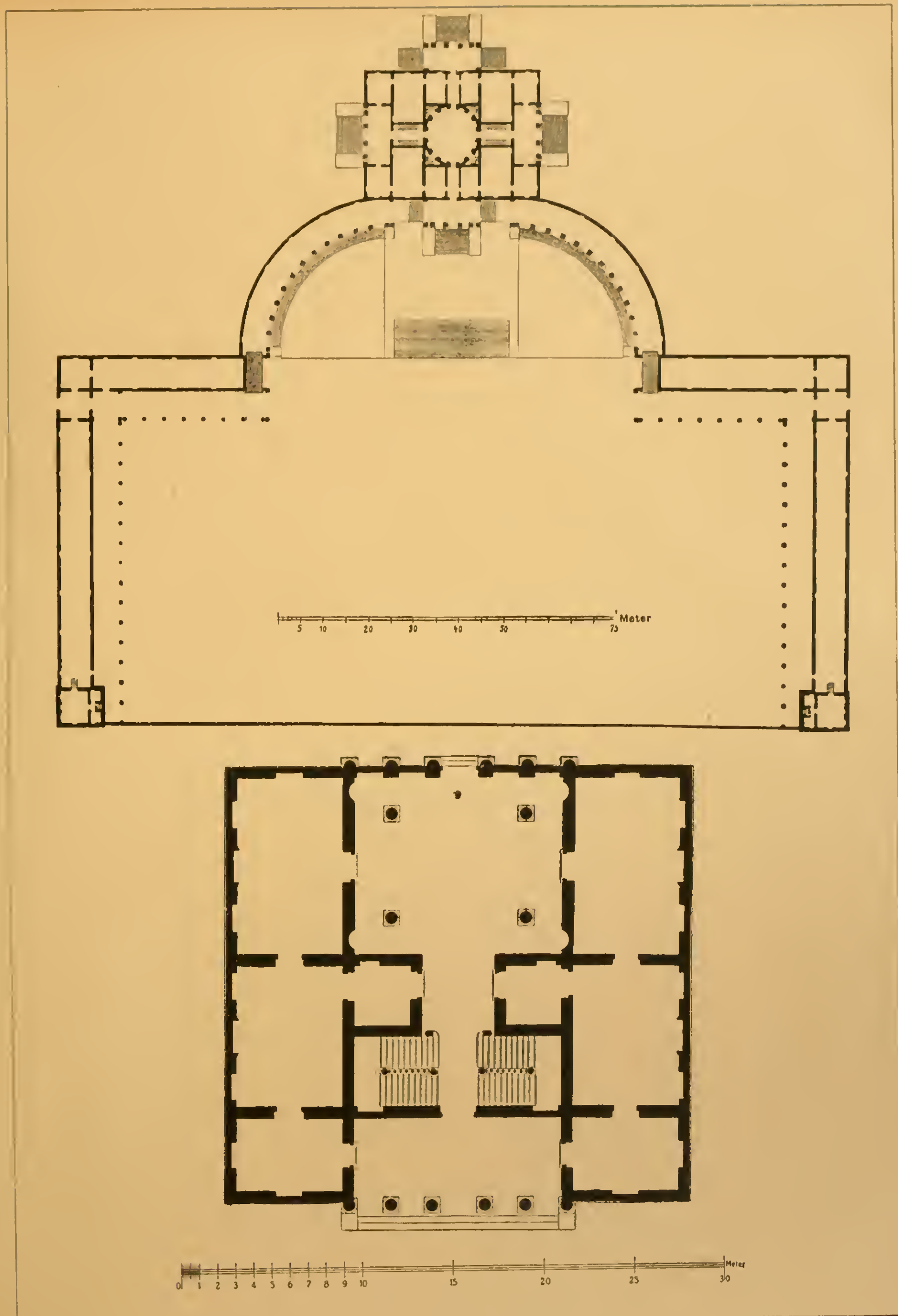




VILLA TRISSINO IN MELEDO

(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. — TORINO



SOPRA: VILLA TRISSINO IN MELEDO
SOTTO: PALAZZO ANTONINI IN UDINE
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

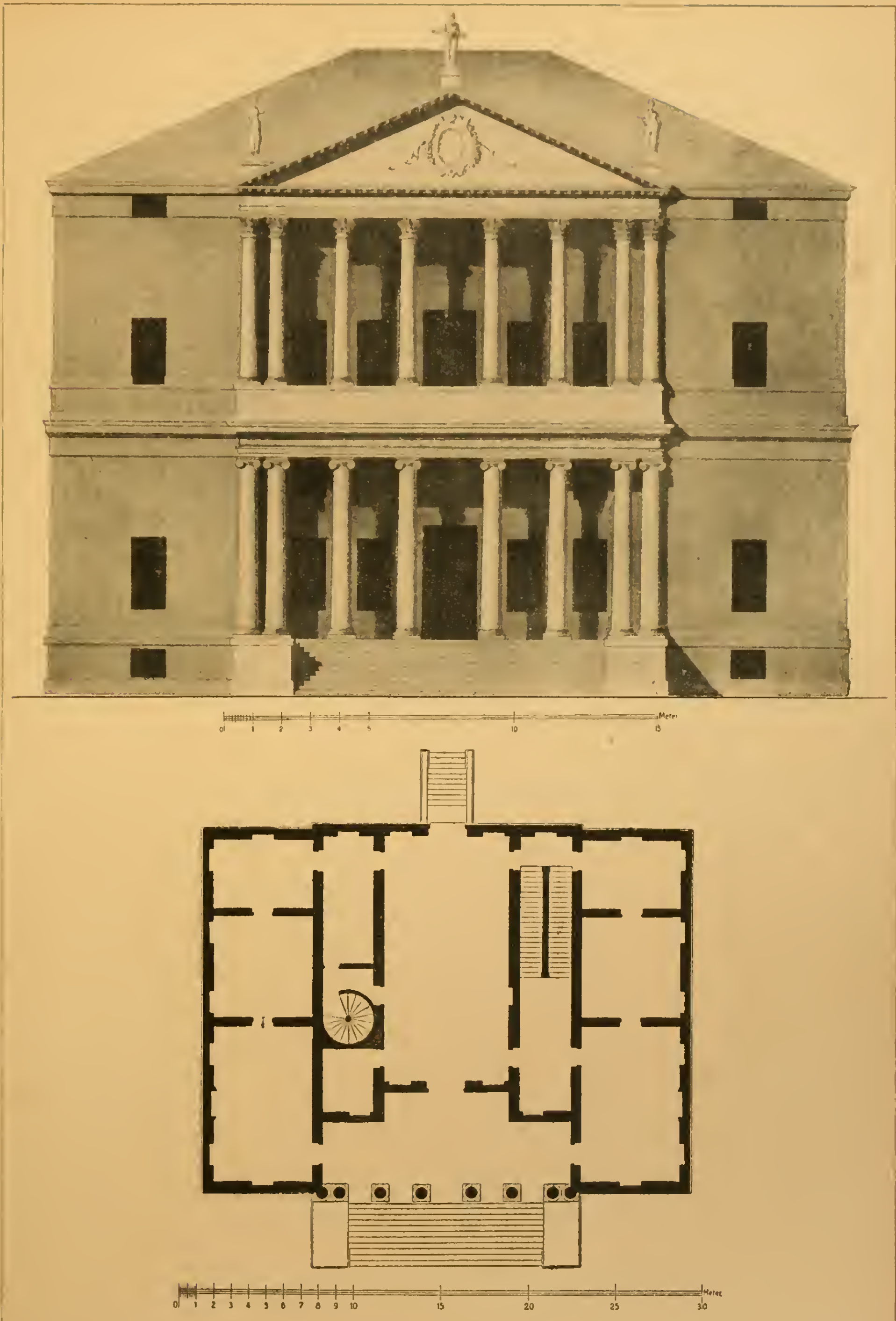
C. CRUDO & C. — TORINO





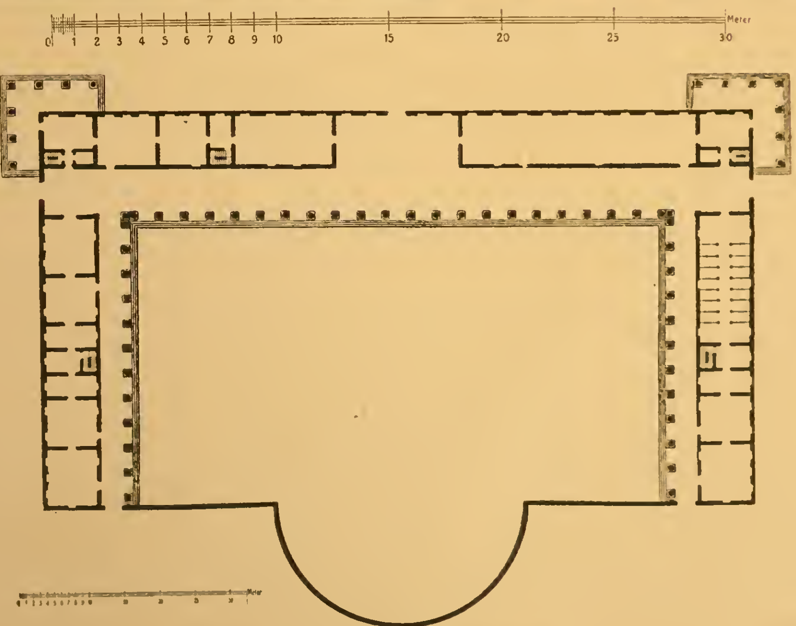
PALAZZO ANTONINI IN UDINE
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. — TORINO



VILLA SAREGOS IN MIEGA
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)





VILLA REPETA IN CAMPIGLIA

(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

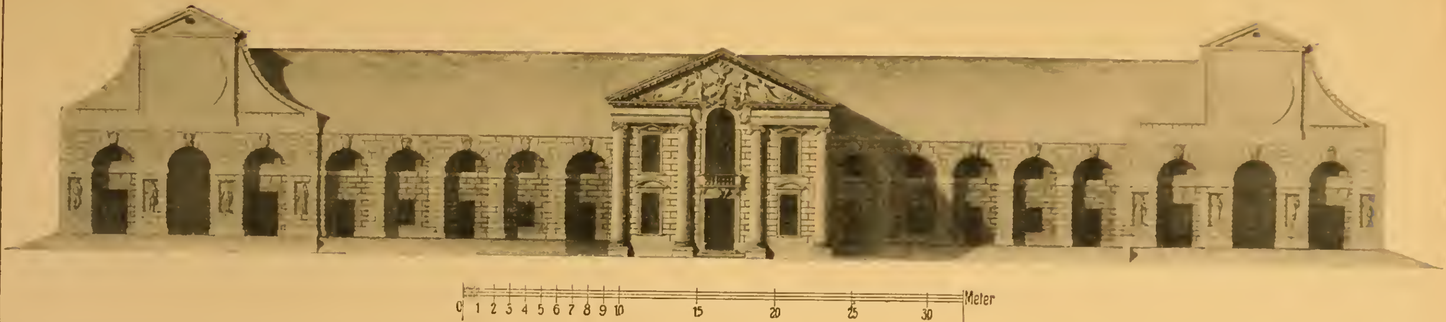
C CRUDO & C. — TORINO

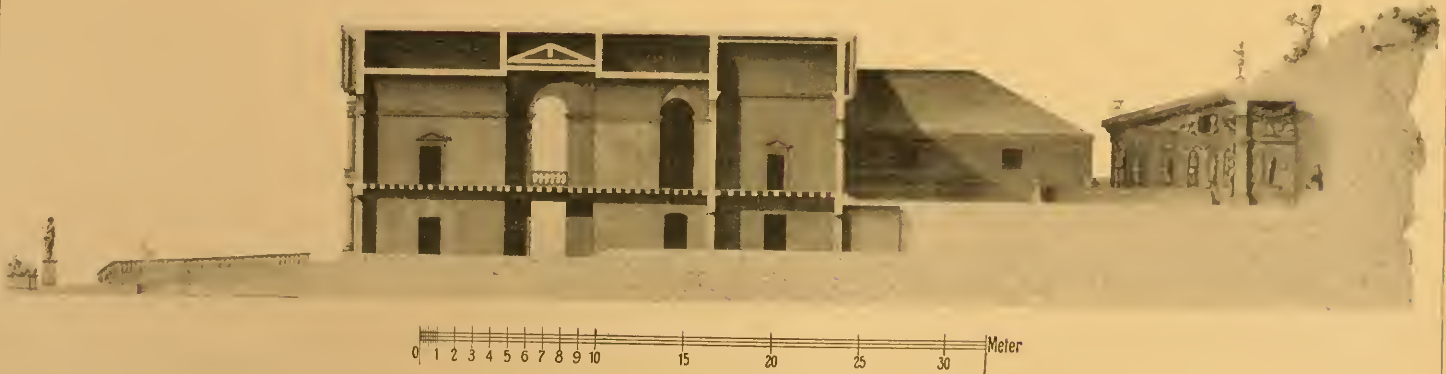




SOPRA: VILLA THIENE IN CICOGNA, SOTTO: VILLA EMO IN FANZOLO
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. — TORINO





VILLA BARBARO IN MASER
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. — TORINO



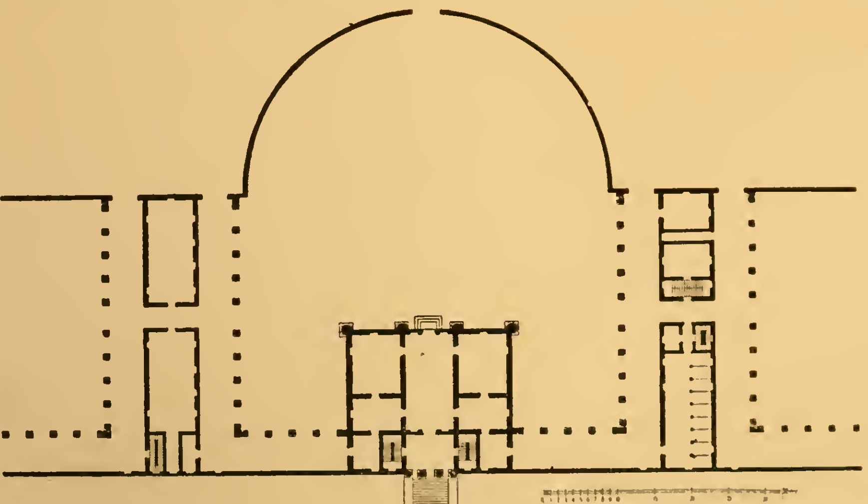
VILLA BARBARO IN MASER

(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. — TORI







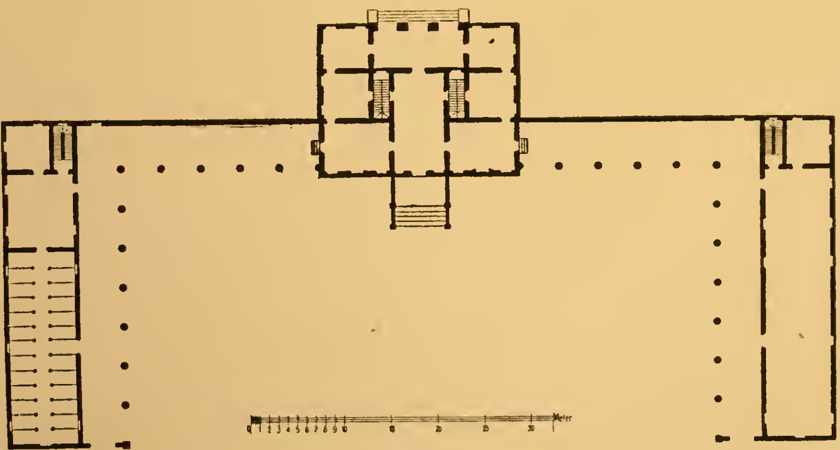
VILLA ANGARANO PRESSO BASSANO

(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. — TORINO









VILLA ZENO IN CESALTO
(DALL' EDIZIONE: HAAG 1776)

C. CRUDO & C. — TORINO



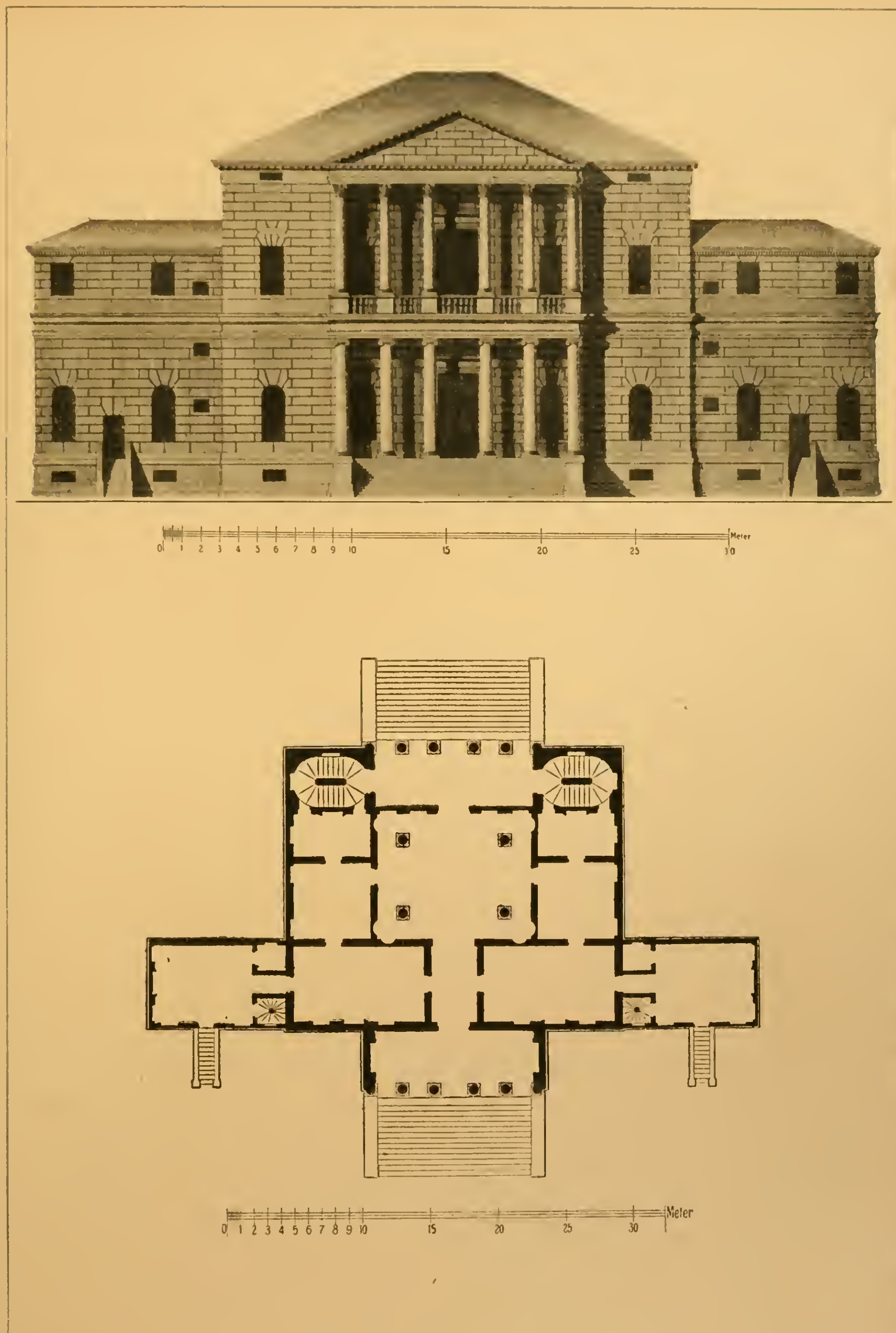






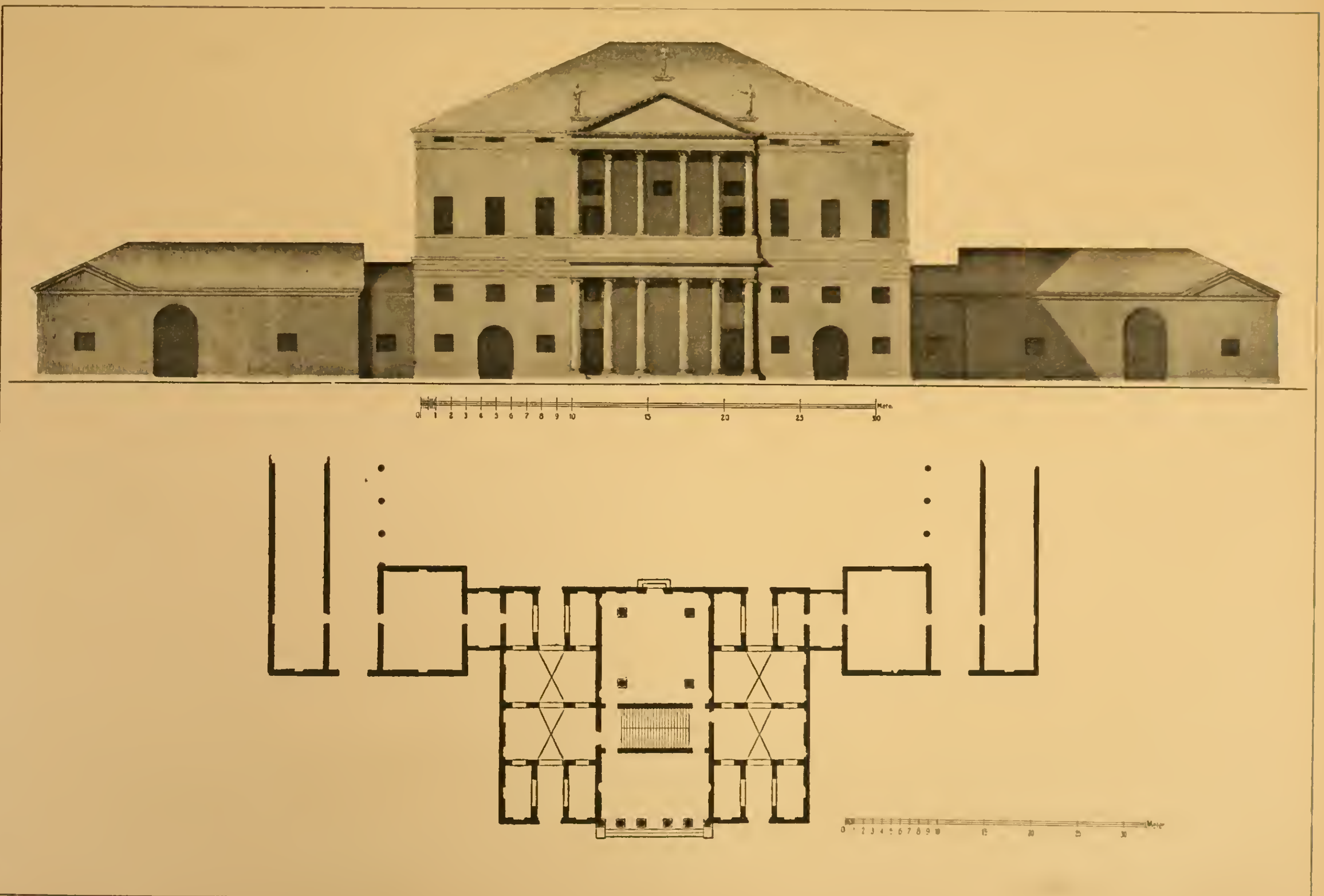
VILLA ZENO IN CESALTO
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. — TORINO



VILLA CORNARO IN PIOMBINO
(DALL' EDIZIONE, VICENZA 1776-78)

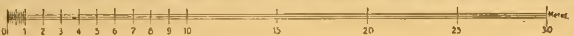
C. CRUDO & C. — TORINO

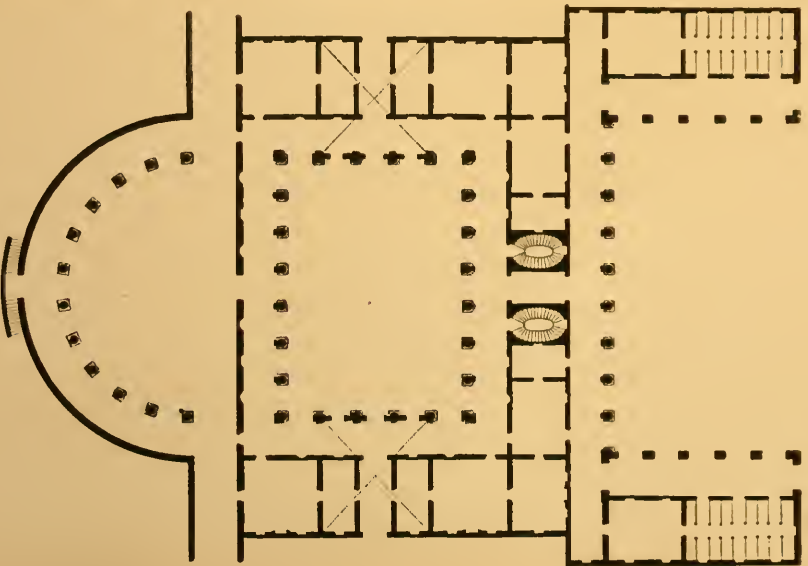


VILLA MOCENIGO IN MAROCCO
DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. — TORINO





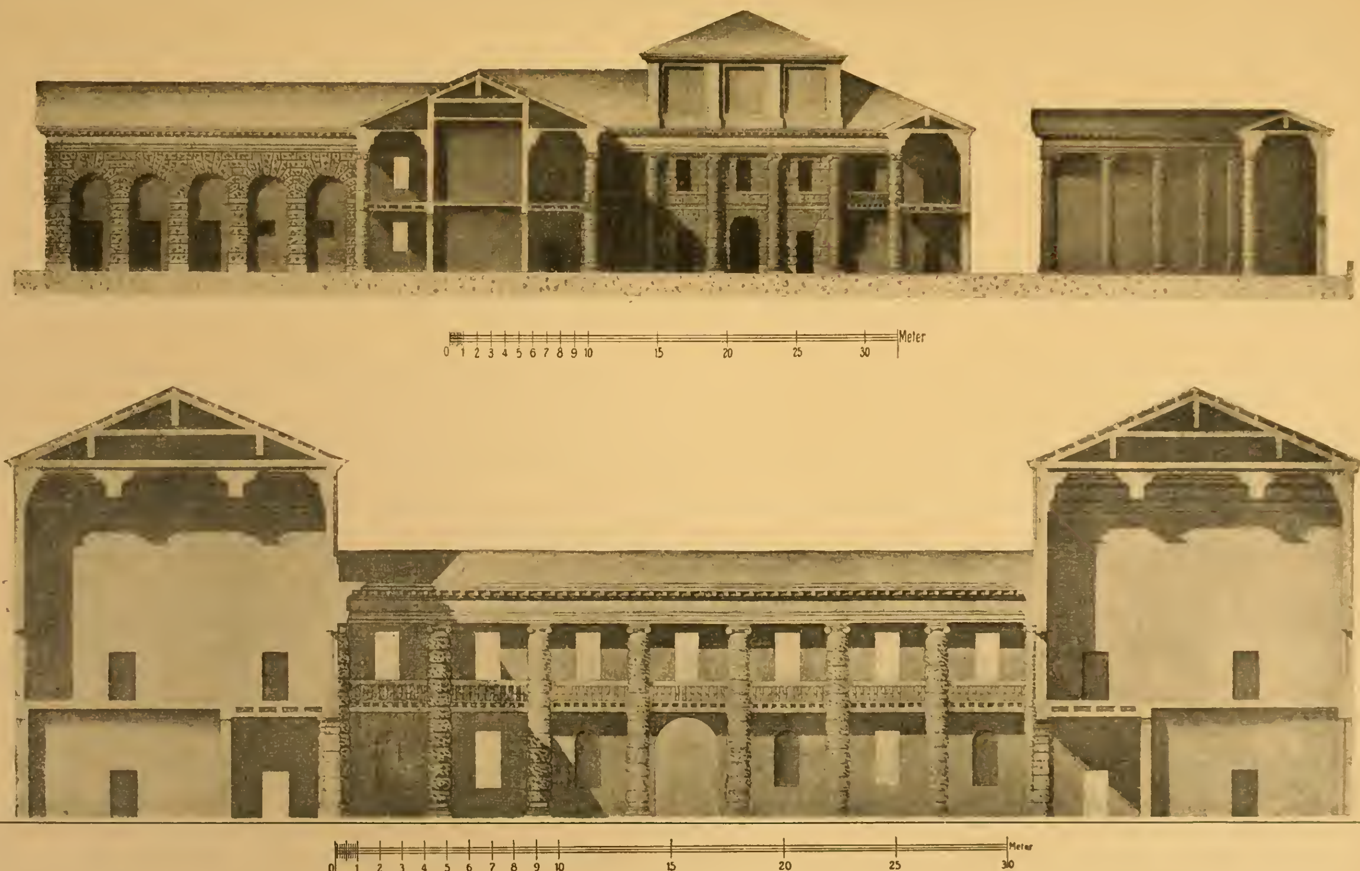




VILLA SAREGOS IN SANTA SOFIA PRESSO VERONA

(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

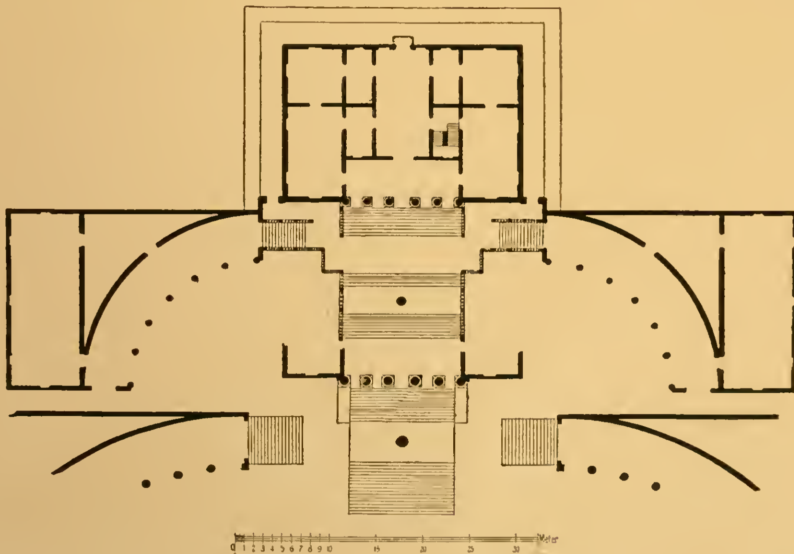
C. CRUDO & C. — TORINO



VILLA SAREGOS IN SANTA SOFIA PRESSO VERONA
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. — TORINO

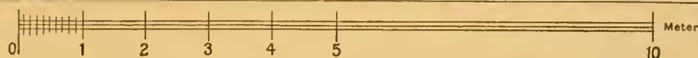




VILLA BADOERO A FRATA (POLESINE)
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. — TORINO







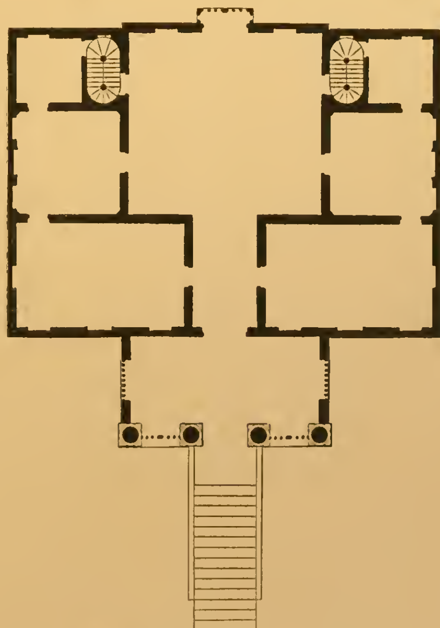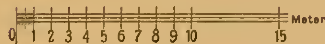


VILLA MOLIN PRESSO PADOVA
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. — TORINO







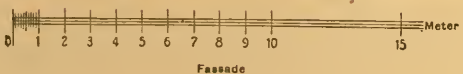


VILLA PORTO IN VANCIMUGLIO

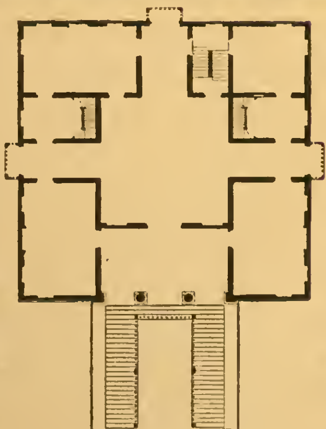
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

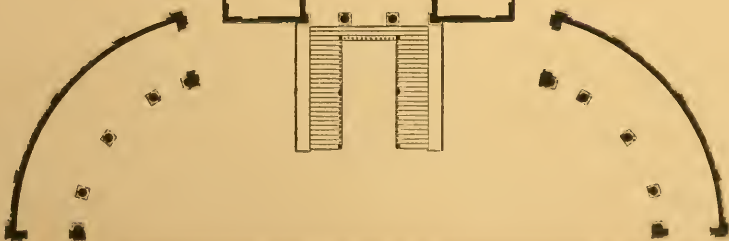
C. CRUDO & C. — TORINO









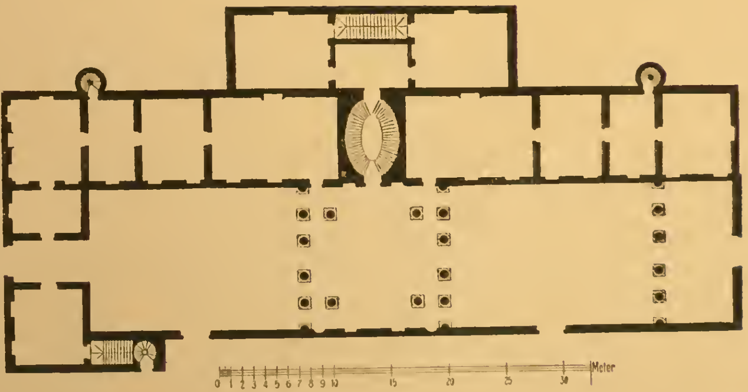


VILLA FOSCARINI IN STRÀ
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. — TORINO





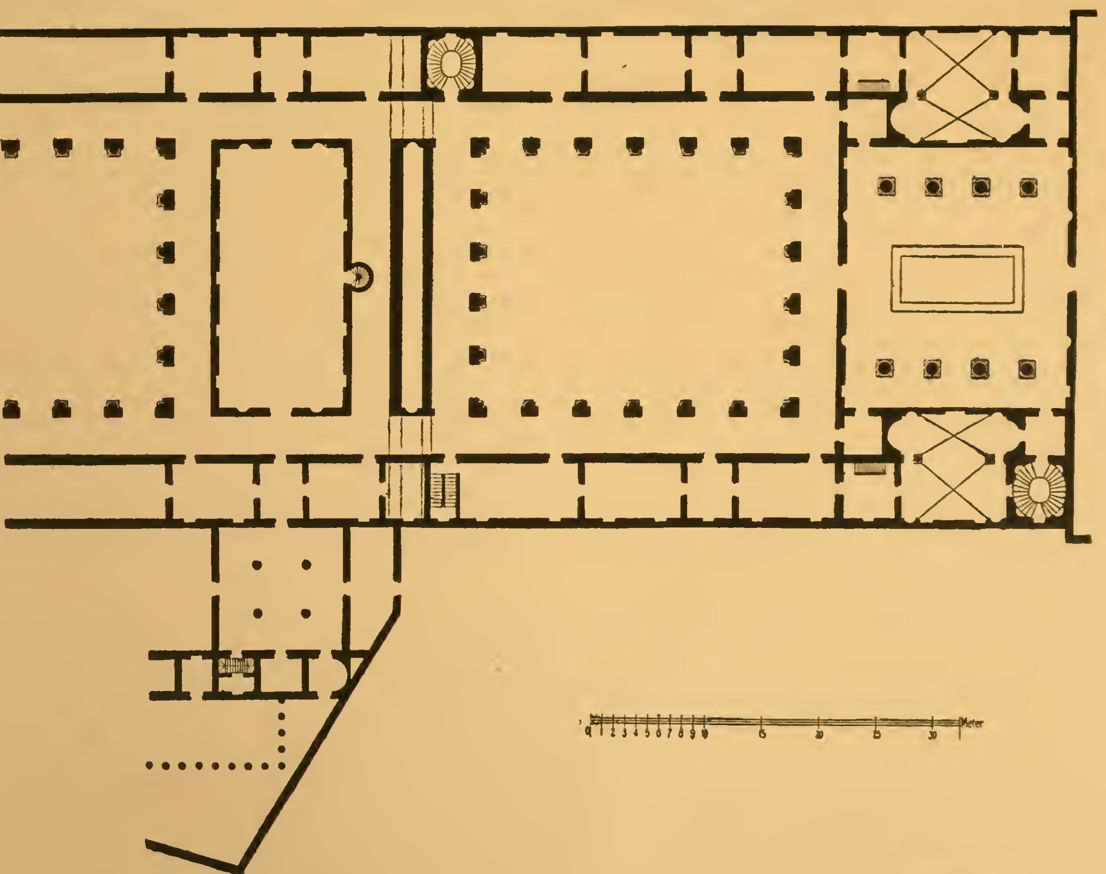




CASA TORRE IN VERONA

(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. — TORINO



CONVENTO DI S. MARIA DELLA CARITÀ IN VENEZIA

(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776–78)

C. CRUDO & C. — TORINO



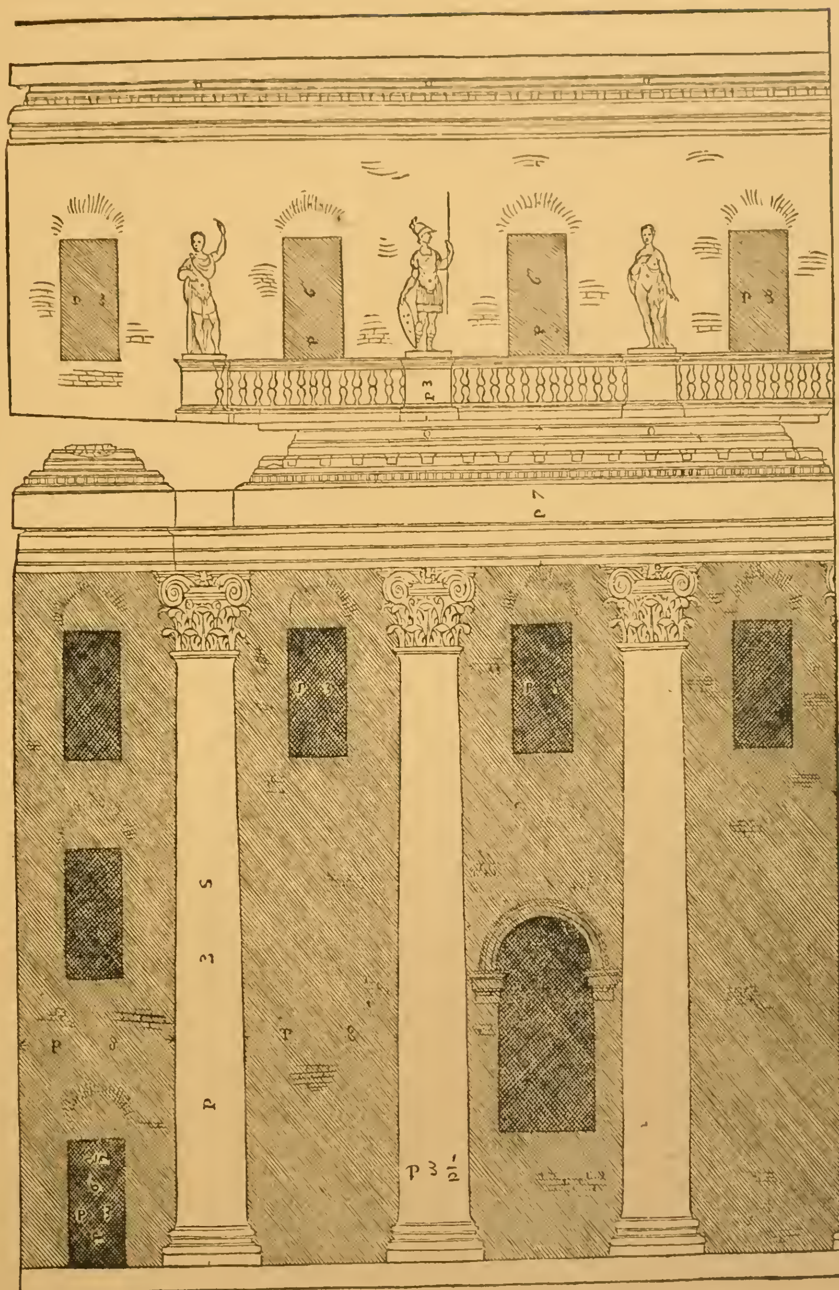






CONVENTO DI S. MARIA DELLA CARITÀ IN VENEZIA
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776–78)

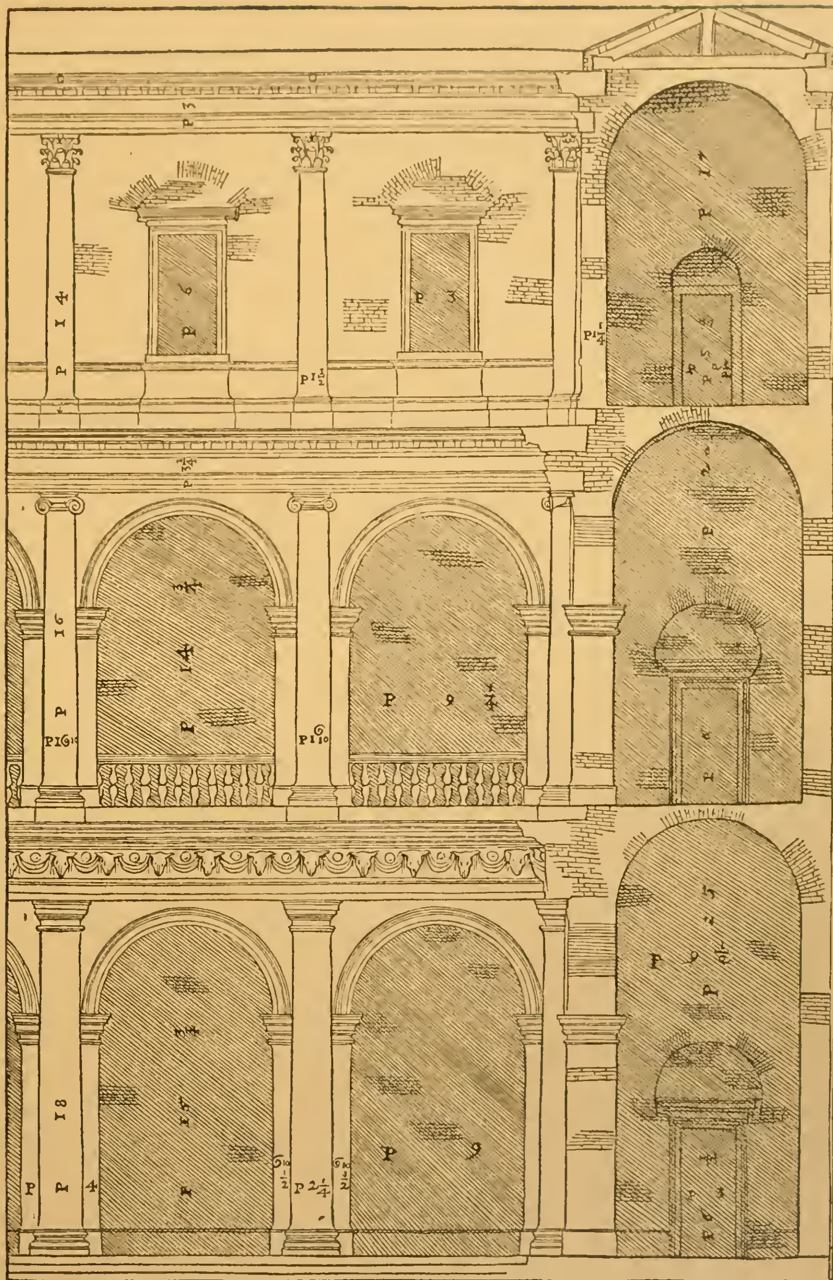
C. CRUDO & C. — TORINO



CONVENTO DI S. MARIA DELLA CARITÀ IN VENEZIA

(DALL' EDIZIONE: VENEZIA 1570)

C. CRUDO & C. — TORINO

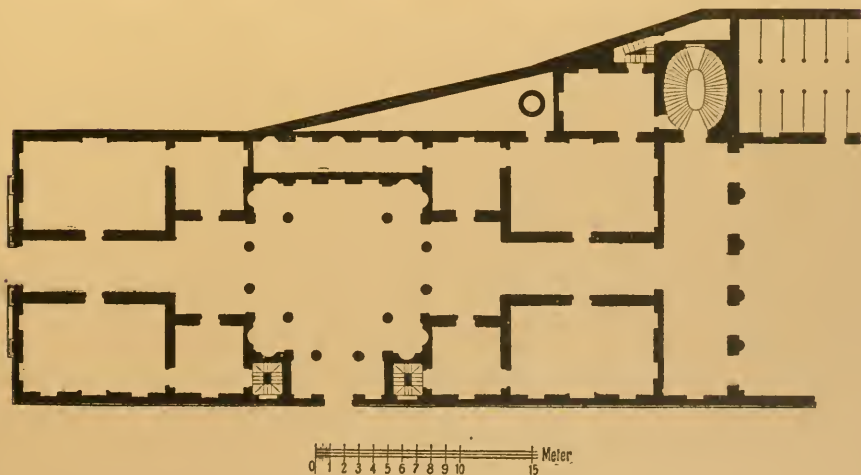


CONVENTO DI S. MARIA DELLA CARITÀ IN VENEZIA

(DALL' EDIZIONE: VENEZIA 1570)

C. CRUDO & C. — TORINO



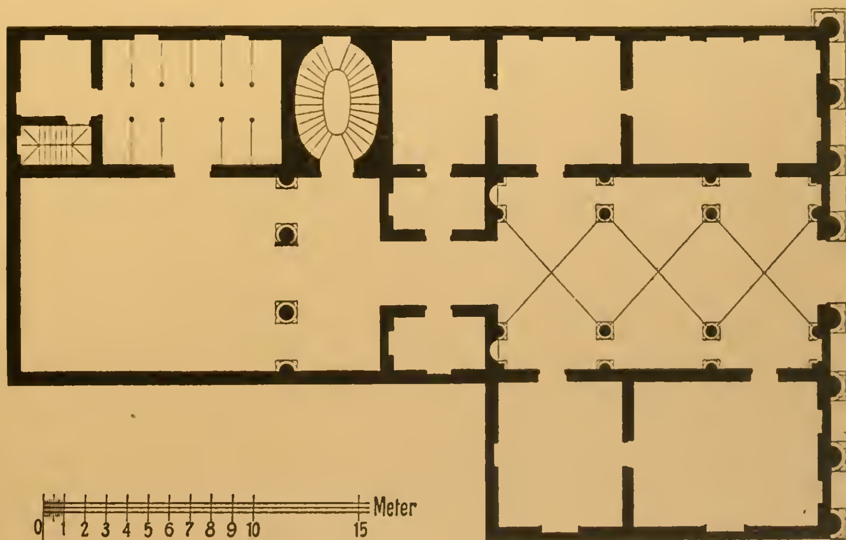


PROGETTO PER LA CASA CAPRA IN VICENZA

(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776—78)

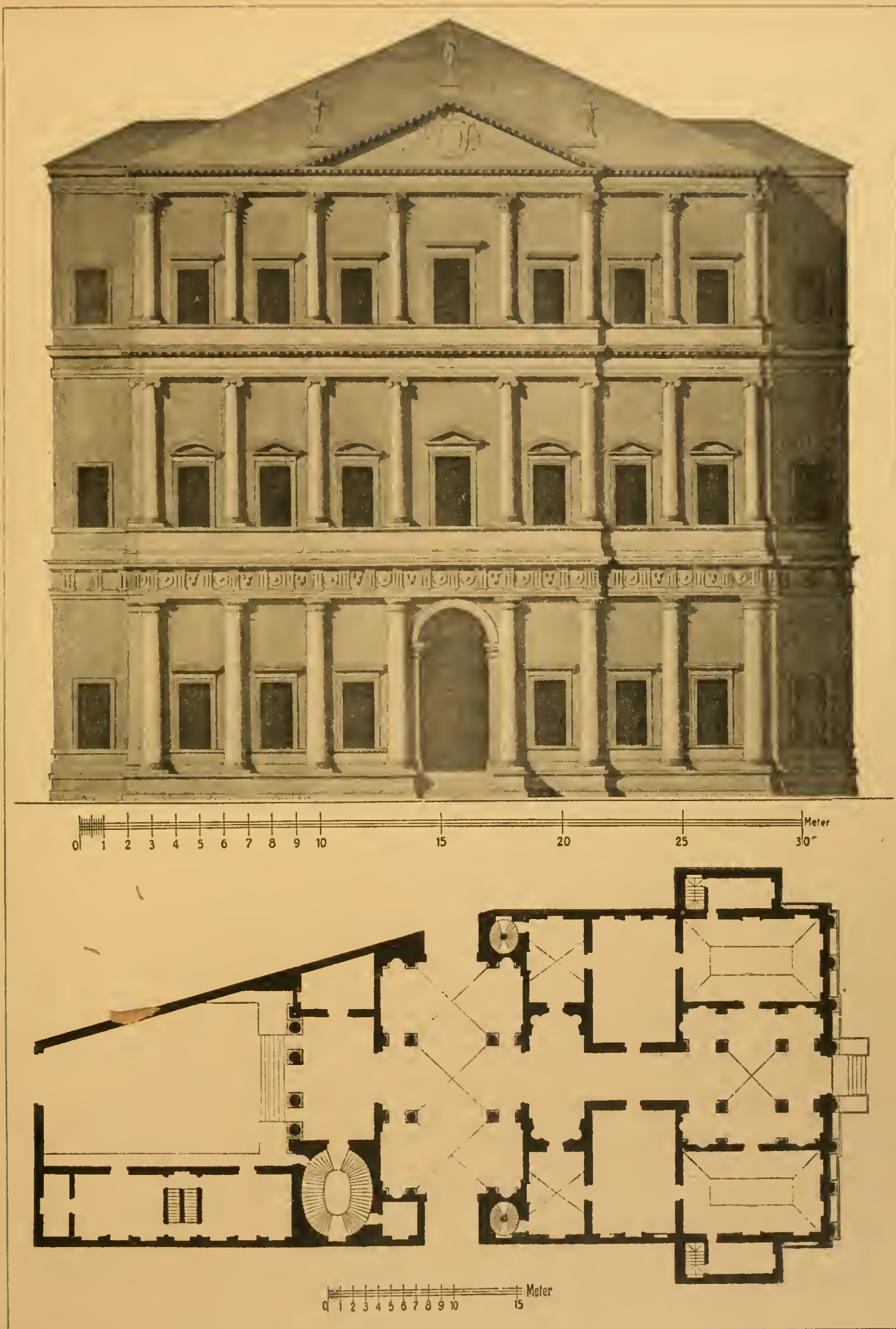






PROGETTO PER IL PALAZZO BARBARANO IN VICENZA
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776—78)

C. CRUDO & C. — TORINO



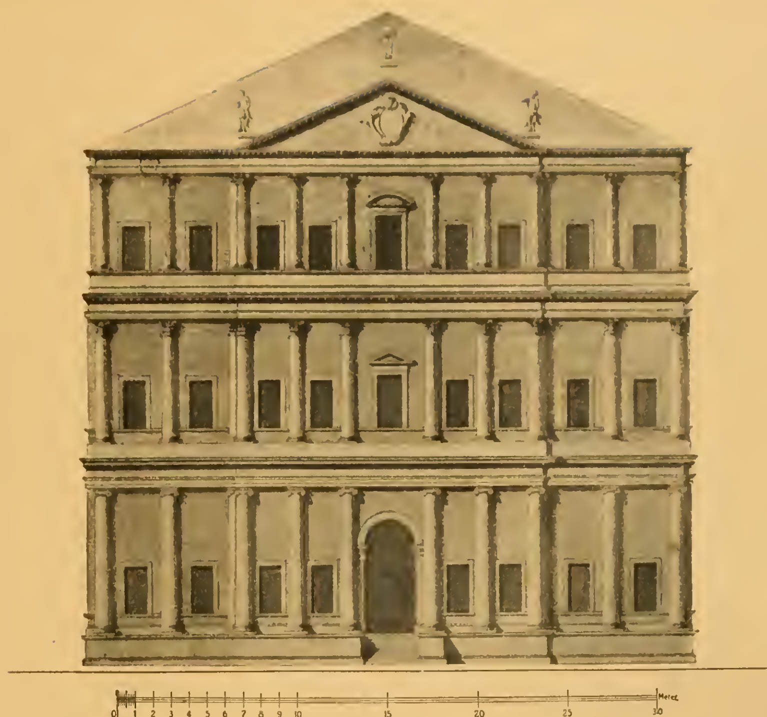
PROGETTO PER IL PALAZZO VALMARANA IN VICENZA
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776—78)

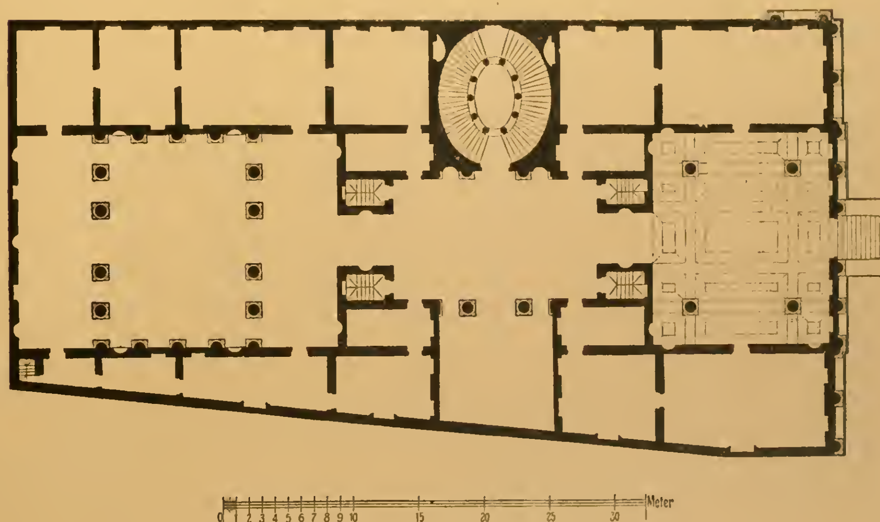
C. CRUDO & C. — TORINO



PROGETTO PER IL PALAZZO VALMARANA IN VICENZA
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776–78)

C. CRUDO & C. — TORINO





PROGETTO PER UN PALAZZO IN VENEZIA

(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776–78)

C. CRUDO & C. — TORINO



PROGETTO PER UN PALAZZO IN VENEZIA
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776–78)

C. CRUDO & C. — TORINO





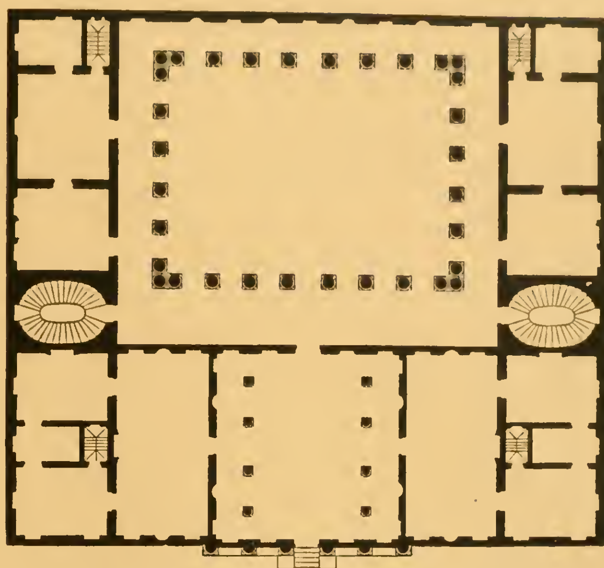


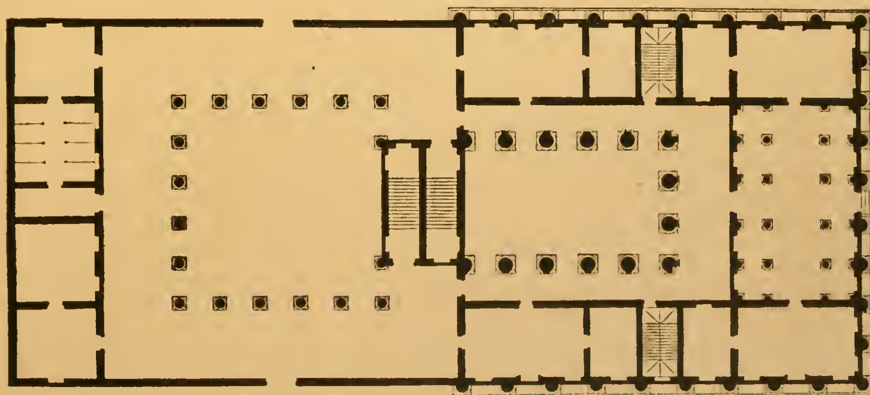


PROGETTO PER IL PALAZZO TRISSINO IN VICENZA

(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776–78)

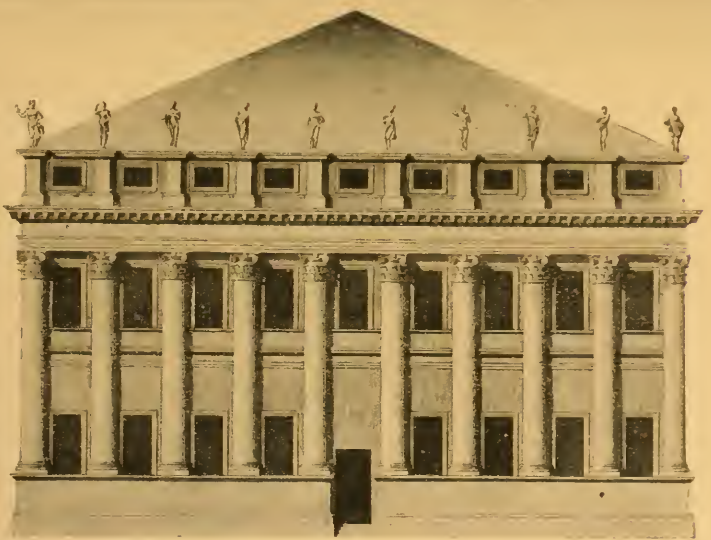
C. CRUDO & C. — TORINO

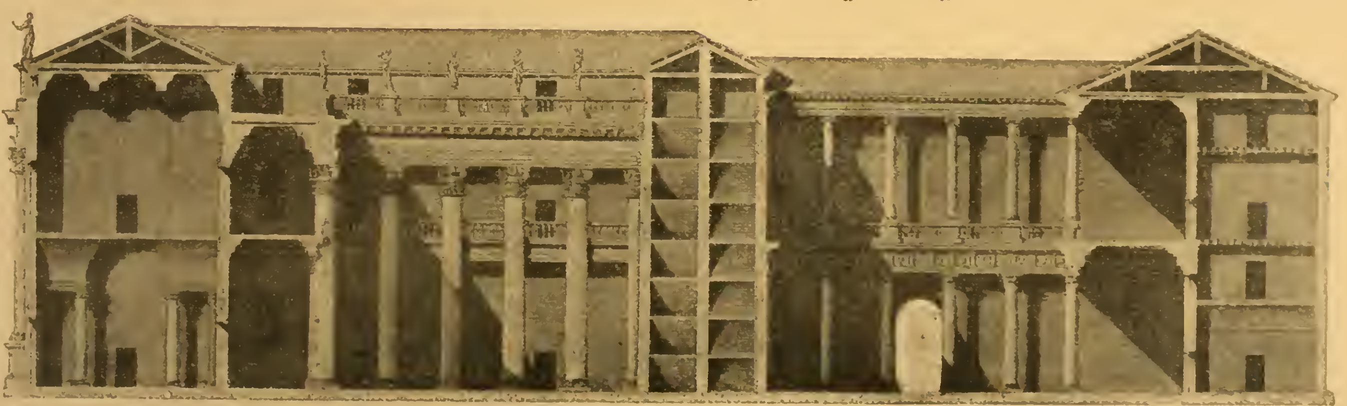




SOPRA: PIANTA PER IL PALAZZO TRISSINO IN VICENZA
SOTTO: PIANTA PER IL PALAZZO ANGARANO IN VICENZA
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. — TORINO





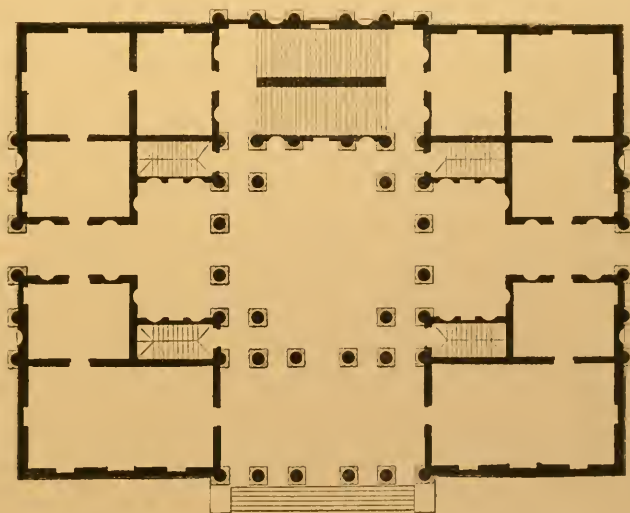
PROGETTO PER IL PALAZZO ANGARANO IN VICENZA

(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. – TORINO





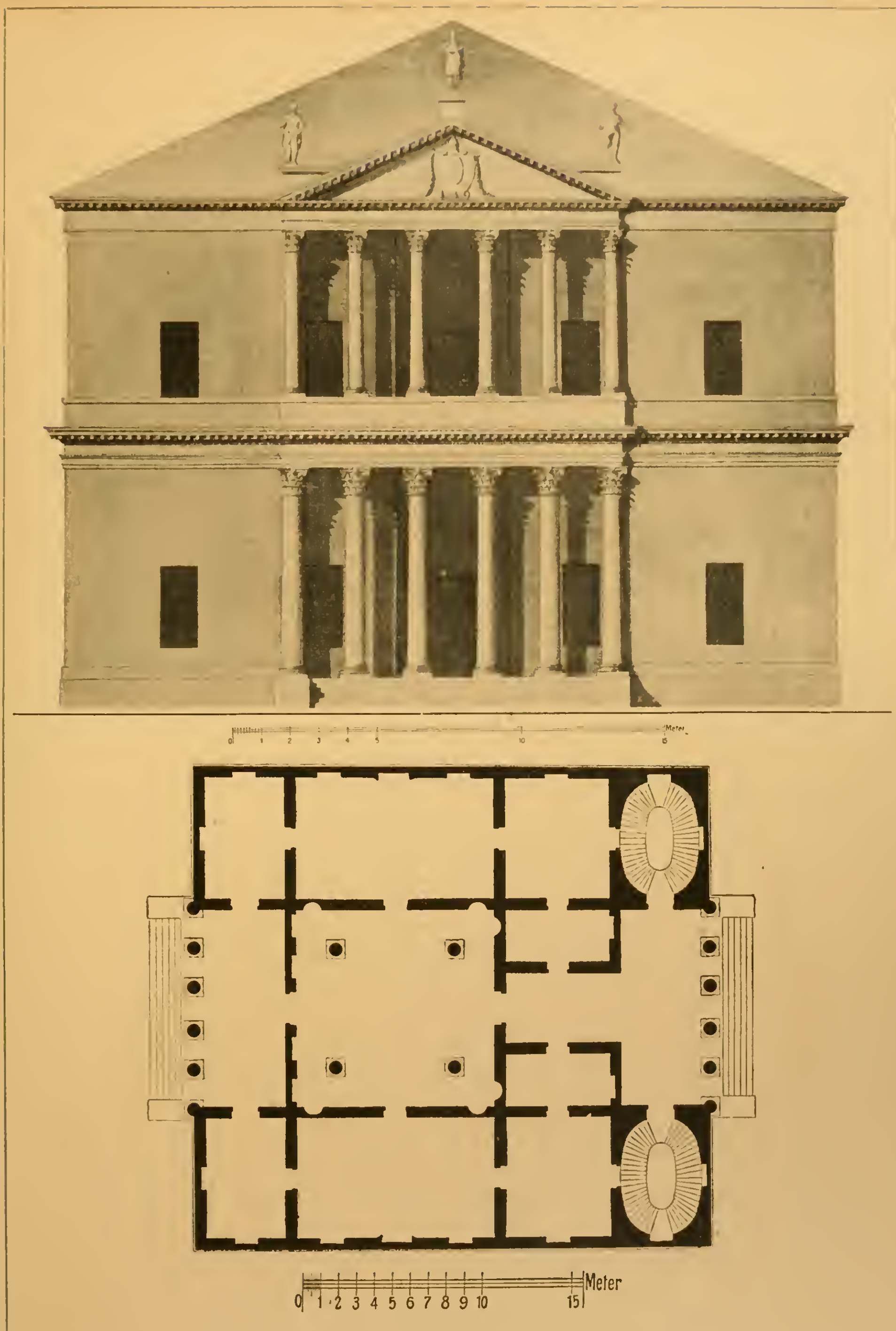




PROGETTO PER IL PALAZZO DELLA TORRE IN VERONA

(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78

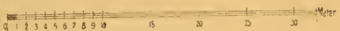
C. CRUDO & C. — TORINO



PROGETTO PER LA VILLA GARZADORE
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. — TORINO

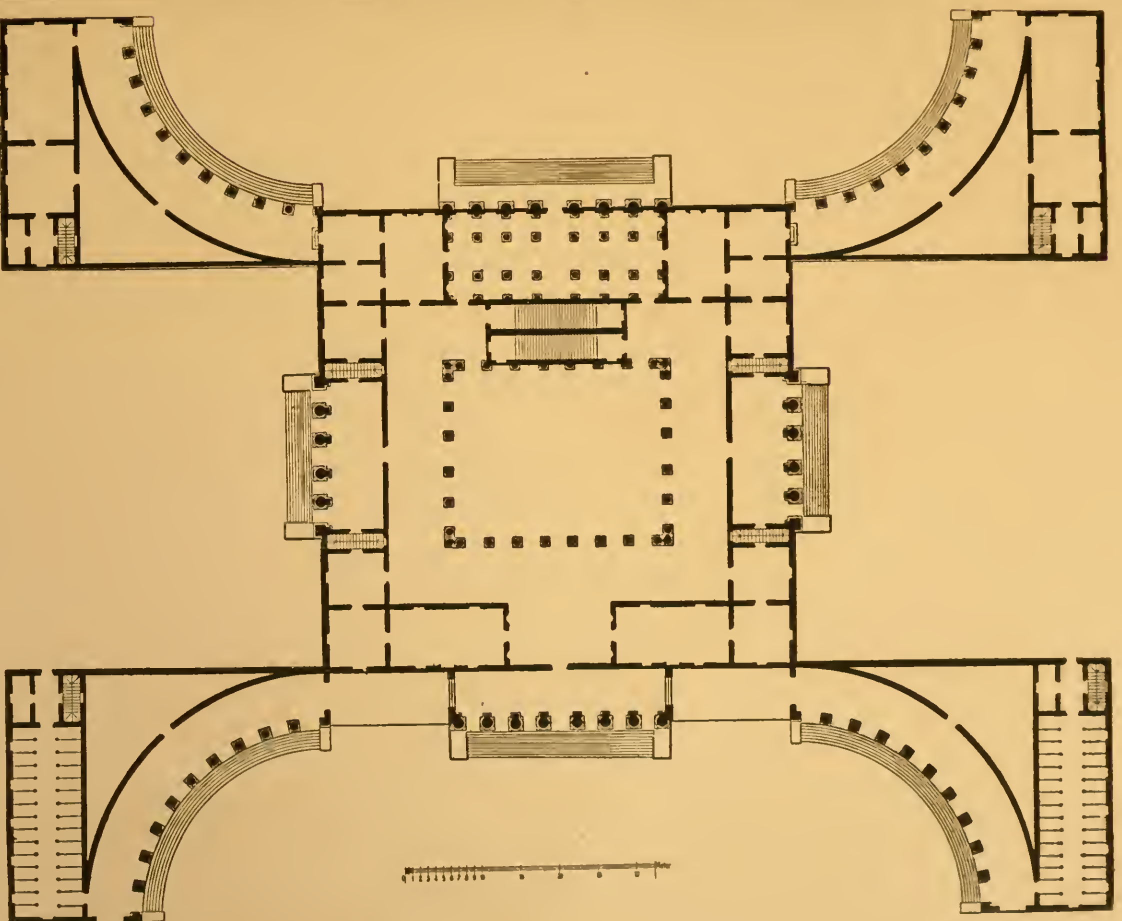






PROGETTO PER LA VILLA MOCENIGO
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. — TORINO



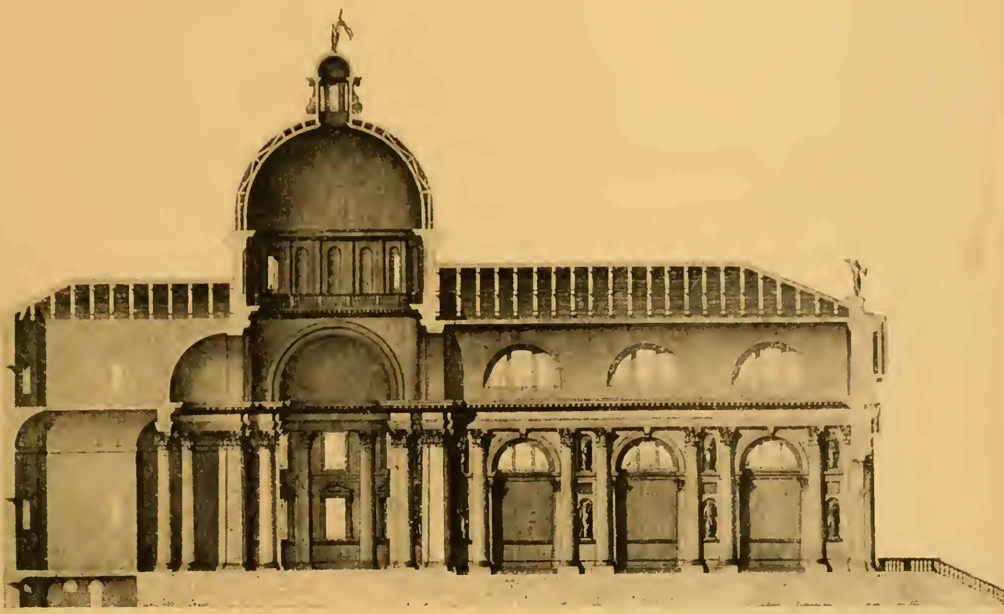
PROGETTO PER LA VILLA MOCENIGO
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

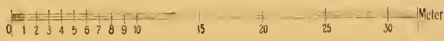
C. CRUDO & C. — TORINO

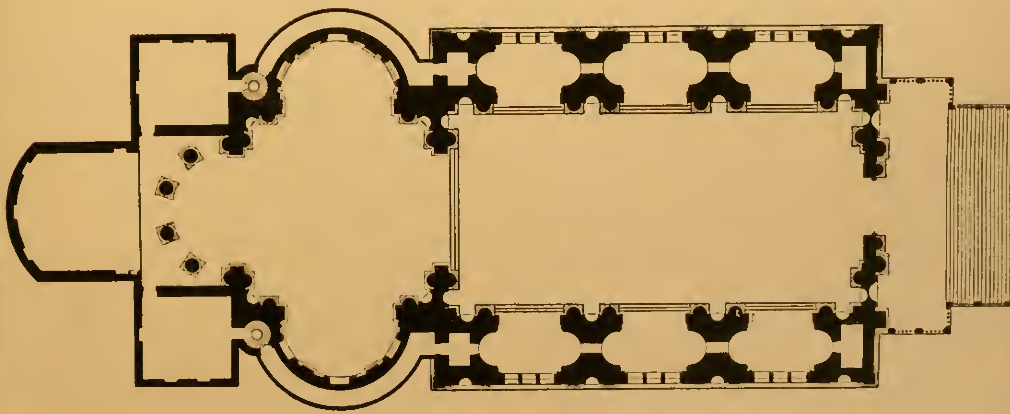


CHIESA DEL REDENTORE IN VENEZIA
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. — TORINO







CHIESA DEL REDENTORE IN VENEZIA
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

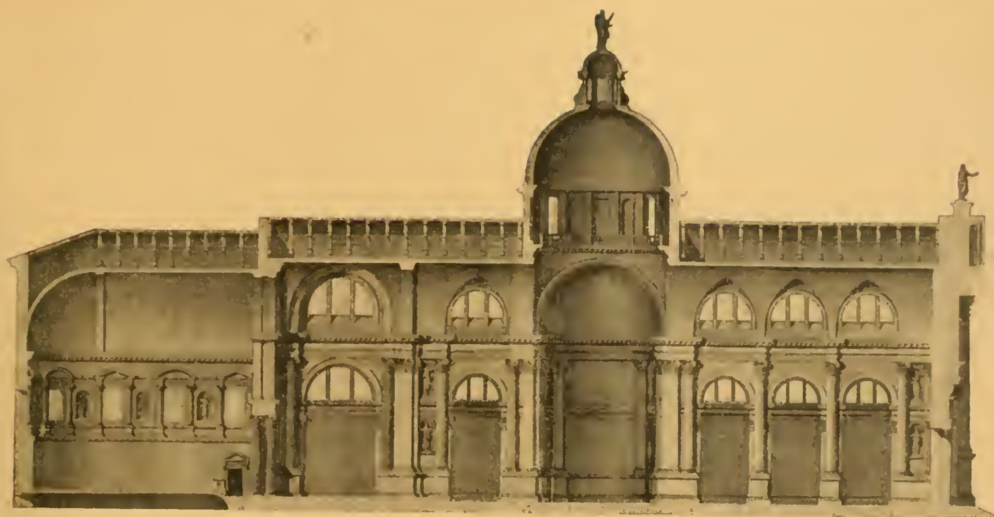
C. CRUDO & C. — TORIN



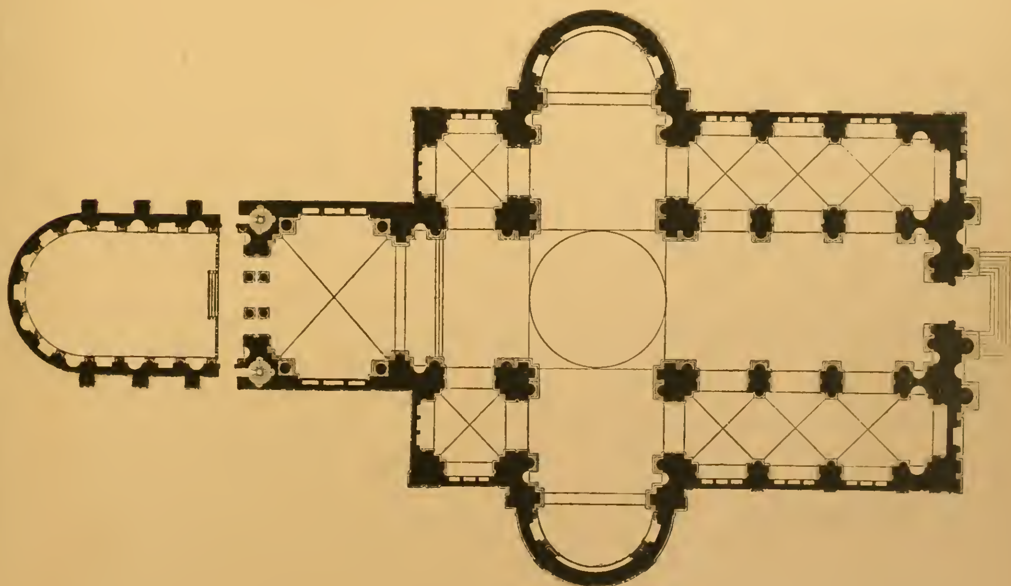


CHIESA DI S. GIORGIO MAGGIORE IN VENEZIA
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. — TORINO



0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 15 20 25 30 Meter



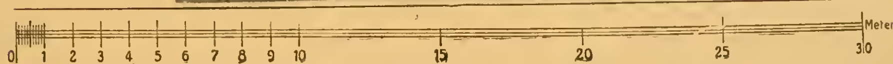
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 15 20 25 30 Meter

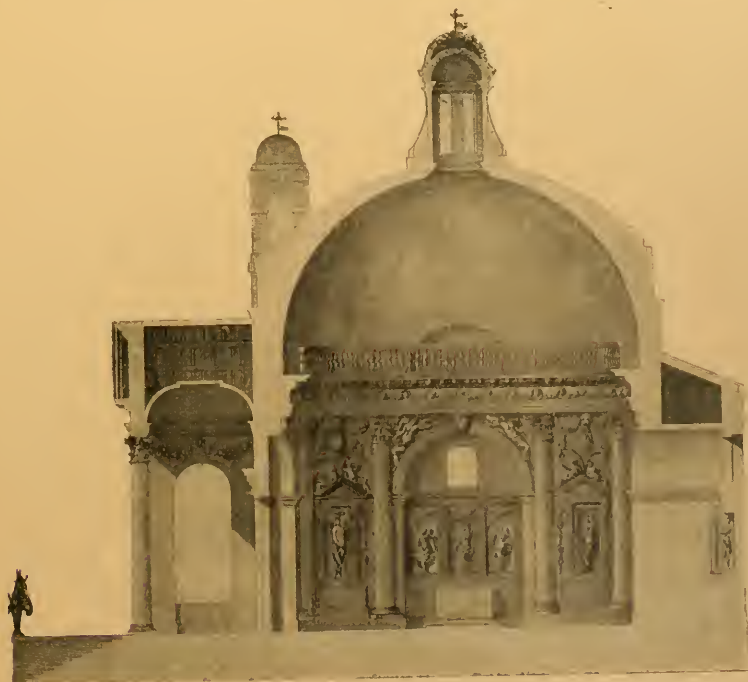
CHIESA DI S. GIORGIO MAGGIORE IN VENEZIA

(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776—78)

C. CRUDO & C. — TORINO



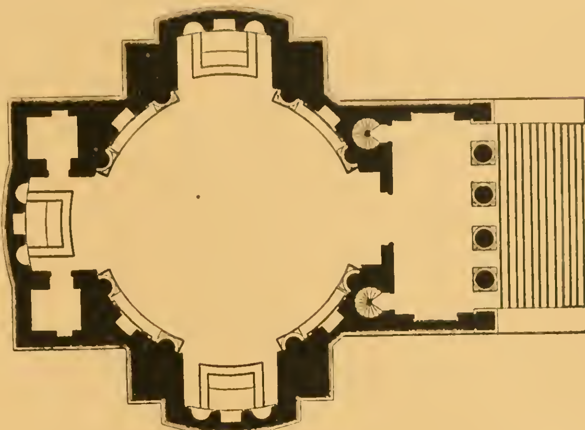




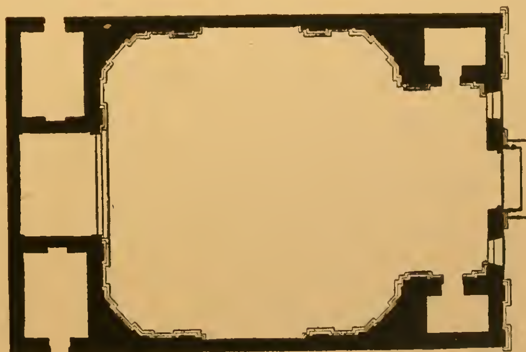
TEMPIETTO IN MASER

(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776–78)

C. CRUDO & C. — TORINO



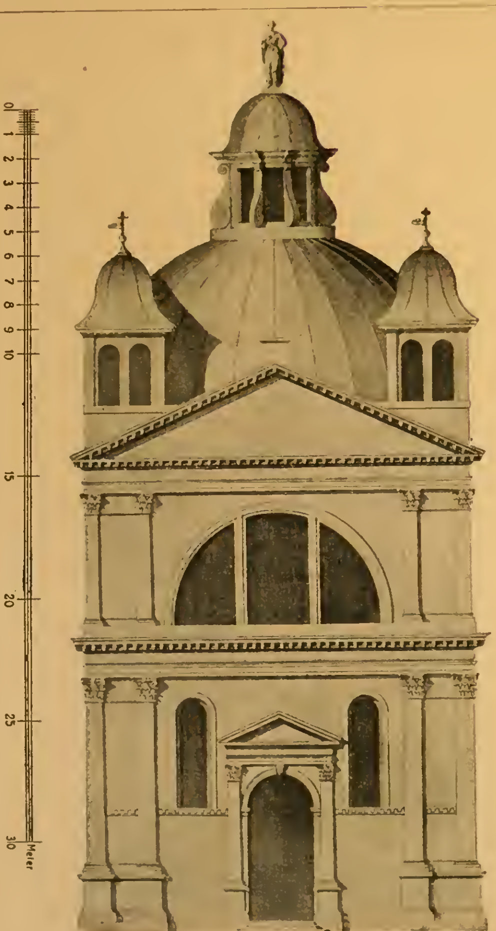






SOPRA: PIANTA DEL TEMPIETTO IN MASER
SOTTO: PIANTA DELLA CHIESA DELLE ZITELLE IN VENEZIA
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776–78)

C. CRUDO & C. — TORINO

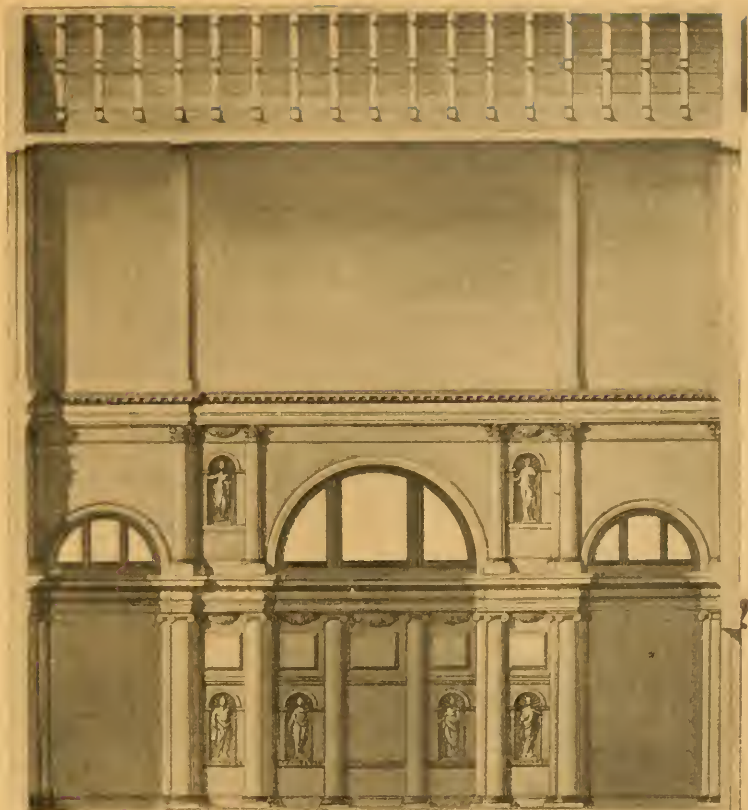




CHIESA DELLE ZITELLE IN VENEZIA

(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776—78)

C. CRUDO & C. — TORINO









CHIESA DEL CONVENTO DI S. LUCIA IN VENEZIA
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. – TORINO



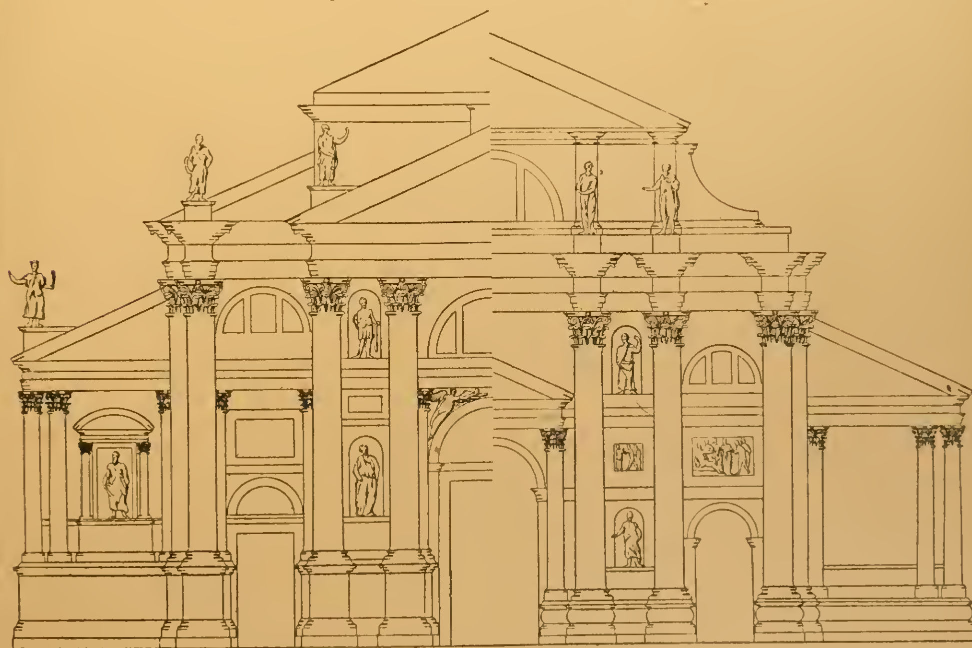




CHIESA DI S. FRANCESCO DELLA VIGNA IN VENEZIA

(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

Disegno in correzione, e nuovo modo del Palladio



Disegno del Palladio novo che mostra due modi

PROGETTO PER LA FACCIATA DI S. PETRONIO IN BOLOGNA

(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. — TORINO



PROGETTO PER LA FACCIATA DI S. PETRONIO IN BOLOGNA
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

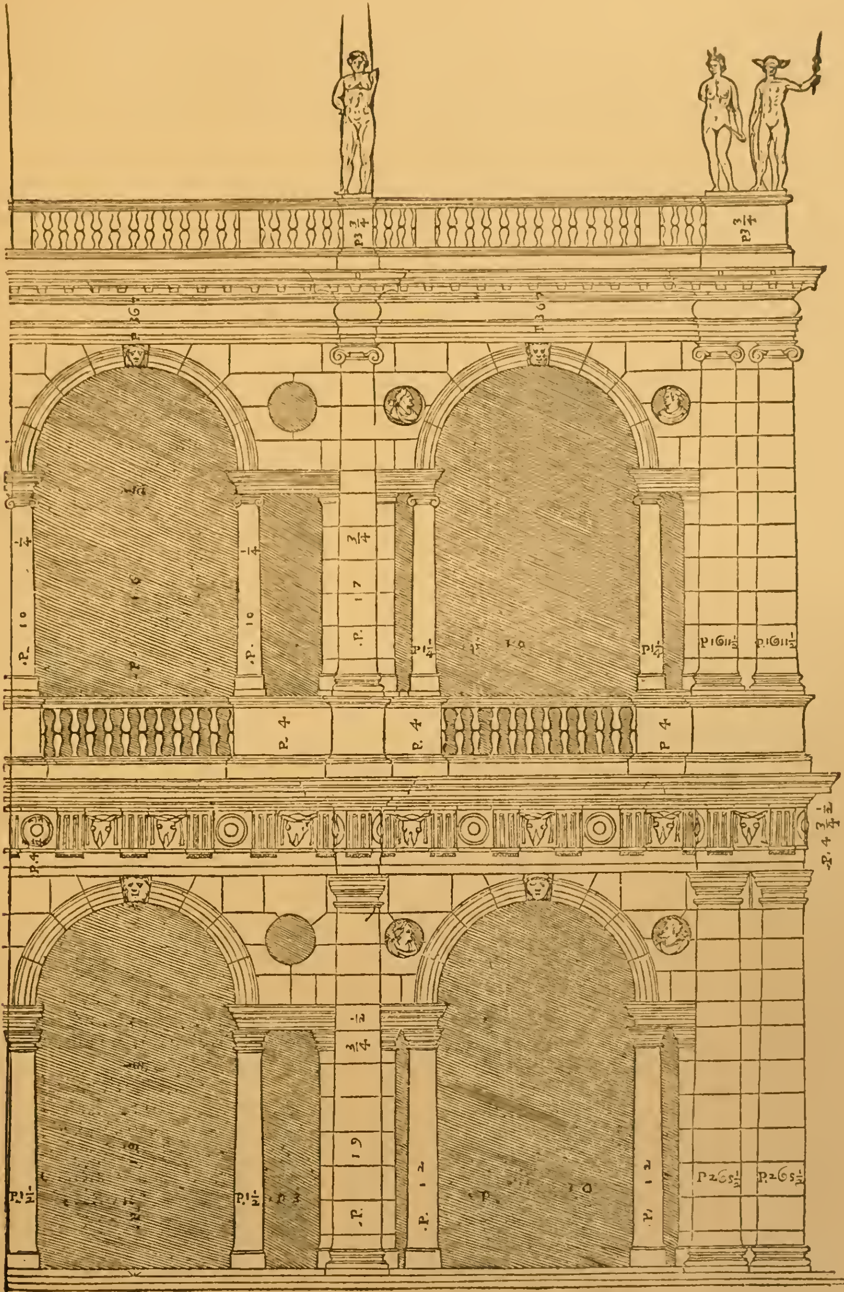
C. CRUDO & C. — TORINO



BASILICA IN VICENZA

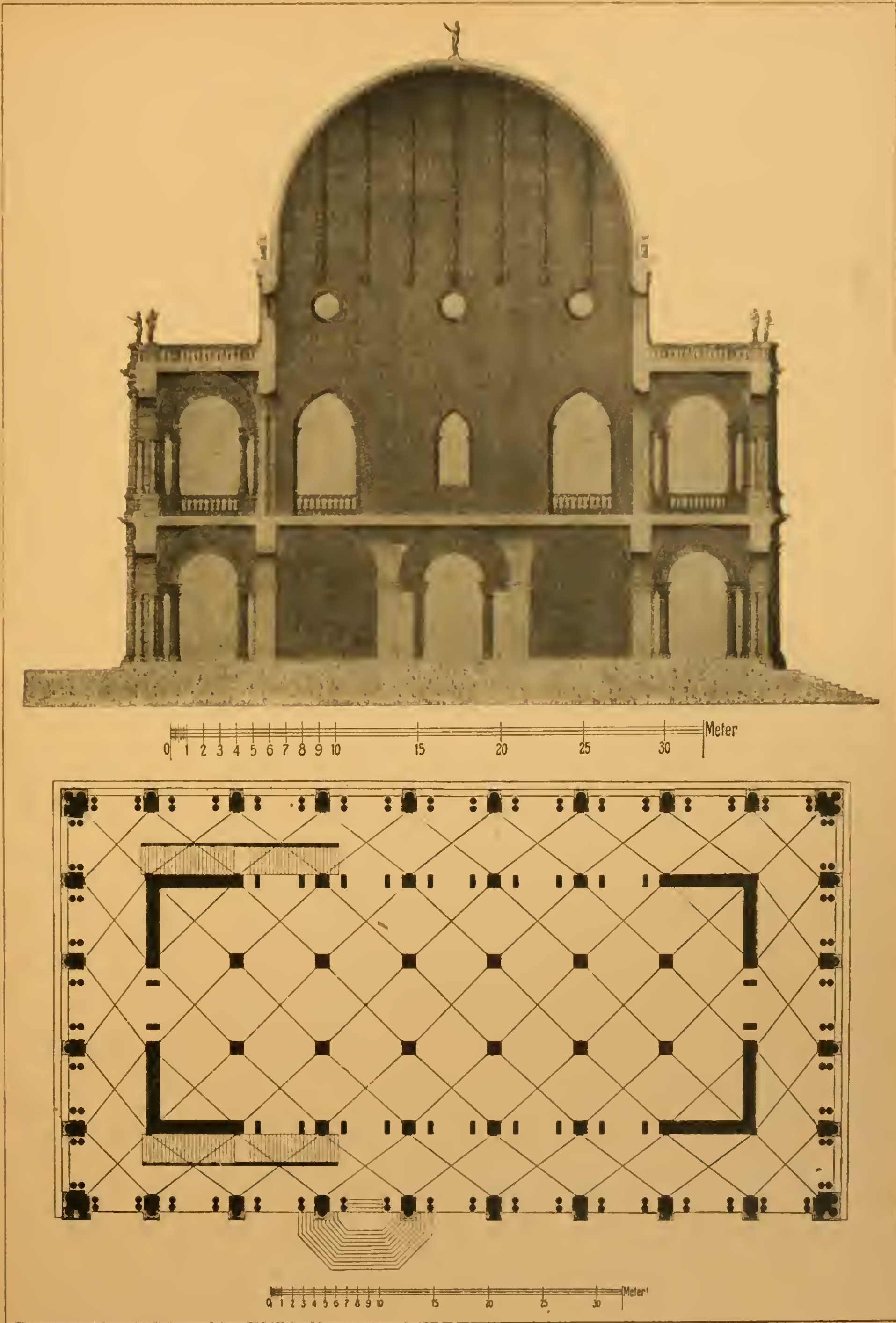
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. — TORINO



BASILICA IN VICENZA
(DALL' EDIZIONE: VENEZIA 1570)

C. CRUDO & C. — TOR



BASILICA IN VICENZA

(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

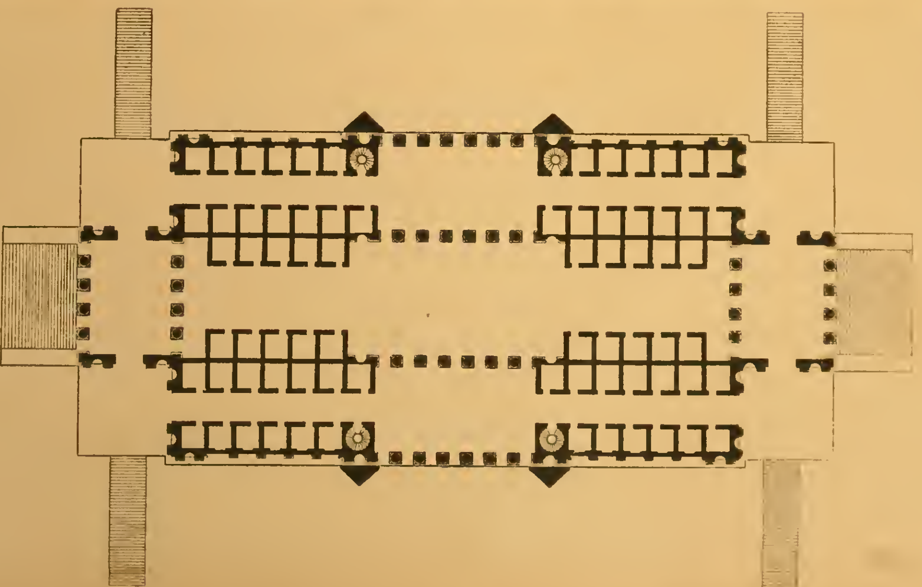
C. CRUDO & C. — TORINO



PARTICOLARI PER LA BASILICA IN VICENZA
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

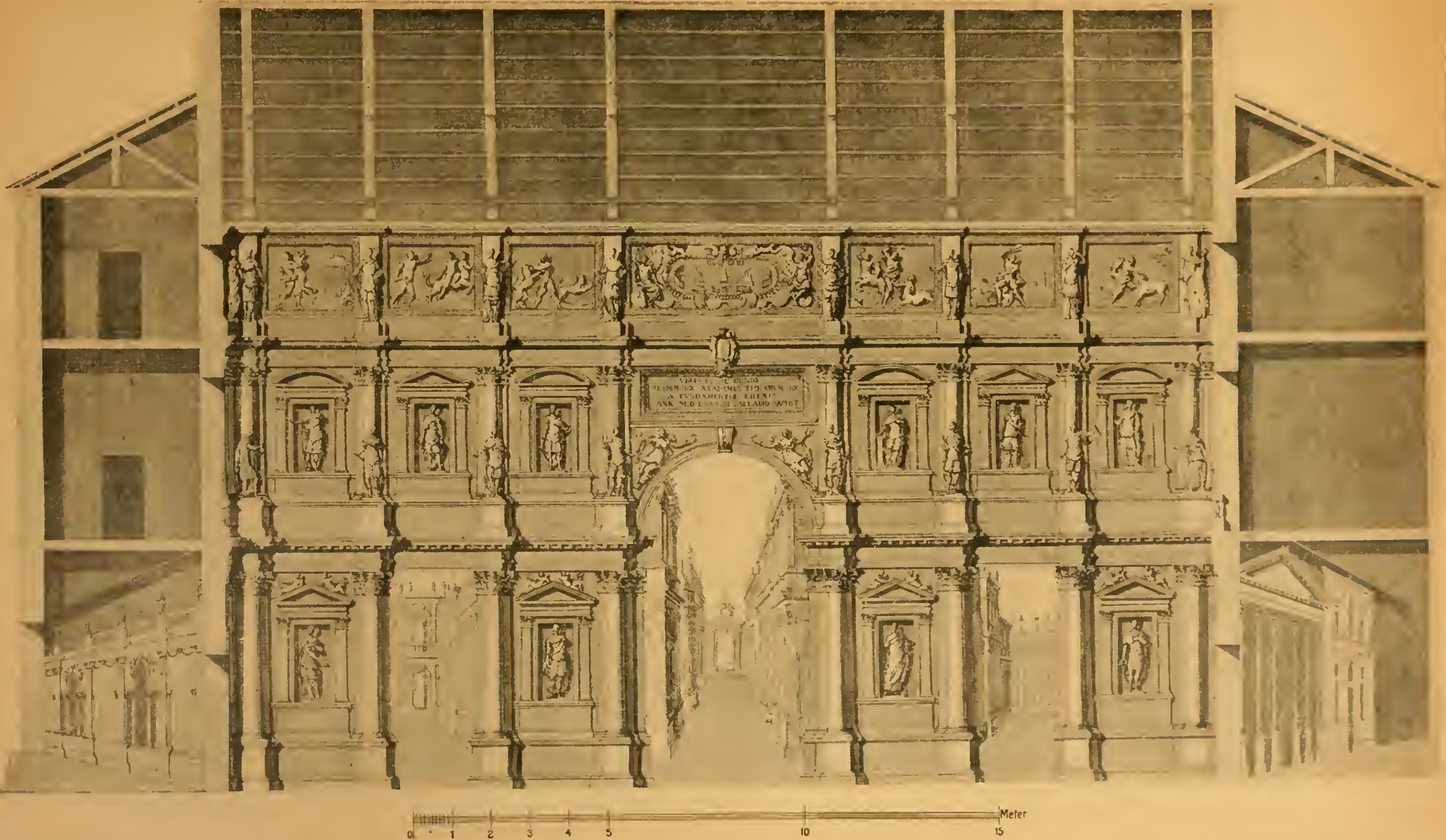
C. CRUDO & C. — TORINO





PROGETTO PER IL PONTE DI RIALTO IN VENEZIA
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. - TORINO



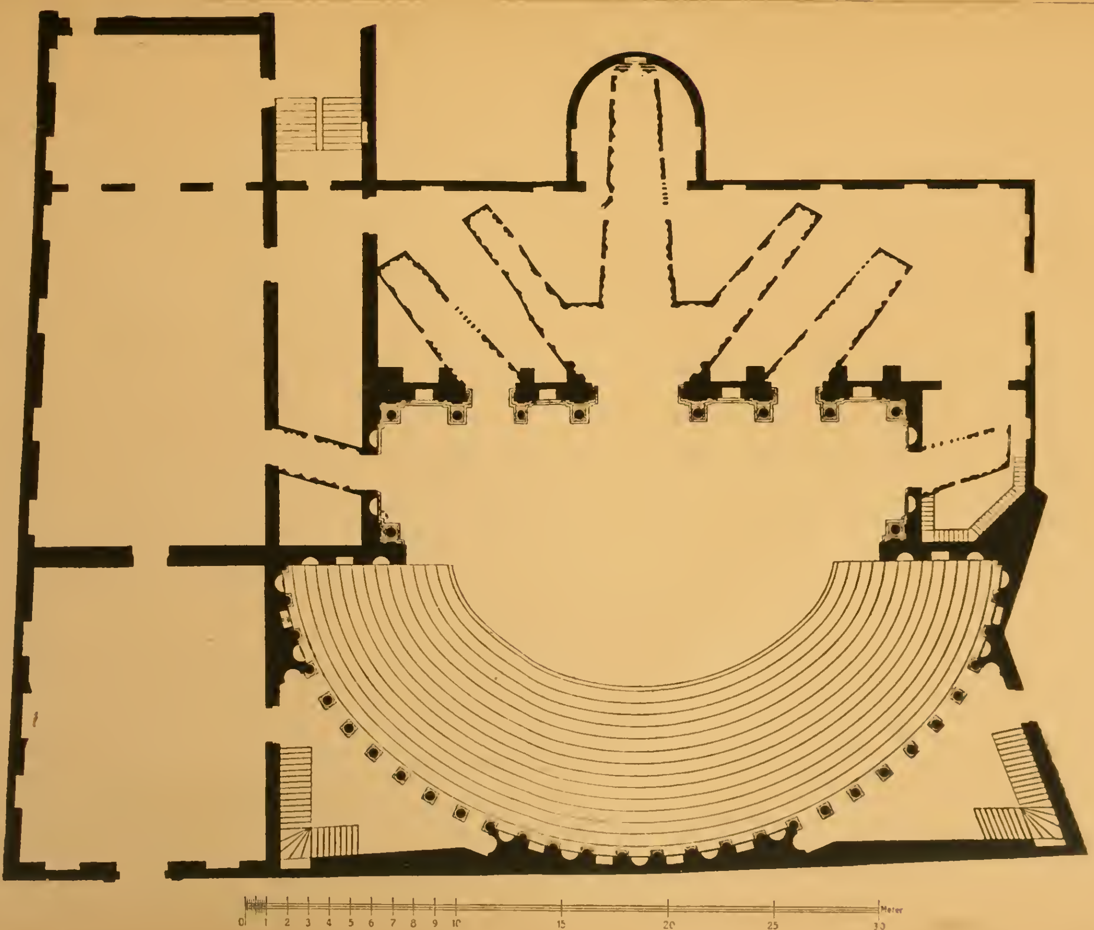
TEATRO OLIMPICO IN VICENZA

(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. — TORINO



TEATRO OLIMPICO IN VICENZA
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78



PIANTA PER IL TEATRO OLIMPICO IN VICENZA
(DALL' EDIZIONE: VICENZA 1776-78)

C. CRUDO & C. - TORINO

